UNIVERSITATEA DIN BUCUREŞTI
FACULTATEA DE ISTORIE-FILOSOFIE

ION IANOŞI
CEZAR RADU
GHEORGHE STROIA
VASILE N. MORAR

ESTETICUL

INTERFERENŢE VALORICE

BUCUREŞTI – 1985

E81

U N I V E R S A L I T A T E A D I N B U C U R E S T I
FACULTATEA DE ISTORIE-FILOSOFIE

ION IANOSI
CEZAR RADU
GHEORGHE STROIA
VASILE N. MORAR

E S T E T I C U L
INTERFERENTE VALORICE



BUCURESTI
- 1985 -

INTRODUCERE

După _Cariatide ale esteticii românești_ (1982) autorii au continuat munca de acoperire cu material didactic în conformitate cu programa analitică discutată și aprobată pentru studenții Universității. Intre timp a apărut și _Tratatul de estetică_ (1983) însă o serie de aspecte importante în economia cursului și activității seminariale - în primul rînd analiza detaliată și în profunzime a conexiunii esteticului și artei cu celelalte valori spirituale - nu și-au găsit o tratare specială într-o formă convenabilă atît sub raport științific cît și didactic. Mai mult, se cuvenea ca tema interferențelor valorice, cu luminarea predilectă a esteticului să fie centrată explicit asupra actualelor mutații produse în cîmpul viu al culturii, al creației estetice și artistice contemporane românești. Totodată, menționăm că, ne-am oprit numai asupra relațiilor artei cu politicul, filosofia, morala și religia, fără să dedicăm un capitol special legăturii artei cu știința. Cum acest ultim raport - într-un context mai vast al analizei întrepătrunderii artă-cunoaștere - apare pe larg expus în amintitul _Tratat_... am dorit să evităm orice suprapunere sau repetare.

Volumul reunește munca noastră comună, colaborarea și experiența statornicită în timp în procesul didactic și științific. Normal, pe parcursul elaborării, capitolele și paragrafele au suferit modificări în funcție de cadrul problematic și de finalitatea anterior fixată. Operația de unificare a textelor, de ordonare etc., ca și în general munca de secretar științific al volumului a fost asigurată de asist.univ.dr. Vasile N. Morar. Mulțumim totodată pe această cale celor care ne-au sugerat prin referatele întocmite căi de îmbunătățire: prof.univ.dr. Gheorghe Achiței și cercetătorului științific Lucian Dragomirescu.

Autorii

I. VALORI ESTETICE - VALORI POLITICE

1. Interferențe reale și conceptuale

Pentru o cît mai clară înțelegere a corelației sugerată de titlu, folosim termenii enunțați în accepția largă și obișnuită. Vom spune deci că valorile estetice desemnează un tip specific de obiectivare a esenței umane, ale cărui produse, gîndite în sfera esteticului - în artă sau din afara ei -, se disting prin originalitate, unitate și relativă autonomie, fiind generatoare de satisfacții intelectual-afective de cea mai înaltă expresivitate. Prin valori politice definim, din această primă evaluare, ansamblul activităților omenești referitoare la mecanismele generale ale vieții publice și organizarea politică a societății potrivit diverselor sfere de interese afirmate pe plan social-istoric. Corelațiile dintre valorile estetice și cele politice - mai veche, dar mereu actuală temă de meditație - oferă un vast și disputat cîmp de investigații.

Cum îndeobște se cunoaște, în orizonturile filozofiei materialist-dialectice, valorile artistice și cele politice se înfățișează ca forme distincte și corelate ale conștiinței sociale, determinate de zone cu reliefuri diferite ale existenței. Expresie nemijlocită a intereselor social-economice fundamentale, valorile politice se constituie și se finalizează în raport direct cu starea dezvoltării materiale a societății, modelîndu-și în întregime conținutul și sensul evolutiv după natura și meandrele acesteia, înrîurirea principală asupra esenței și configurației lor revenind substratului economico-material, ceilalți factori, cu precădere cei spirituali, avînd, în genere, un caracter aleatoriu, complimentar. In cazul valorilor estetice, datorită unei mai pronunțate distanțări a creației literar-artistice față de baza determinativă, hotărîtoare doar în ultimă instanță, ecoul cauzalităților

primare răzbate mai voalat, venind pe căi mediate, ocolite, greu de sesizat şi precizat, în timp ce ponderea elementelor suprastructurale se resimte acut şi evident. De aici şi tendinţa unor autori, îndeosebi teoreticieni ai artei, de a se cantona în complicata mişcare a fenomenelor de conştiinţă atunci cînd aspiră la explicarea genezelor artistice, eludîndu-le sorgintea reală, prea îndepărtată şi cu rezonanţe mult prea ample.

Experienţa practică a confirmat că, alături de ce anume se reflectă, modalităţile diferite de raportare la realitate condiţionează, sub varii forme, atît profilul specific al diverselor tipuri de valori, cît şi interdependenţele dintre ele; toate fiind apreciate ca ipostaze ale aceleiaşi conştiinţe sociale, conturată şi ea ca reflex al aceleiaşi existenţe sociale. Constatarea desvăluie, în acelaşi timp, natura relaţionară a valorii, ce se prezintă ca unitate funcţională a obiectivităţii şi subiectivităţii - a obiectului cu suma însuşirilor sale intrinseci şi a subiectului capabil să le preţuiască după dorinţe şi nevoi proprii -, neputînd fi redusă, nici în sine, la substanţialitatea ontologică şi nici pentru sine, la idealitatea trăirilor subiective. Dozajul constituent de factori subiectivi şi obiectivi, extins pe o largă scară axiologică, reprezintă, după opinia noastră, o fructuoasă cale de surprindere a bogatelor raporturi dintre valorile politice şi cele estetice, remarcîndu-se chiar o anume similitudine între cele două serii valorice. Pentru aceasta se impun unele distincţii preliminare, cum ar fi, bunăoară, diferenţierea care se face, evident, din necesităţi de analiză, între politic şi politică, diferenţă acceptată principial, dar frecvent eludată de unele demersuri teoretice, îndeosebi în scrieri ale teoreticienilor ce nu se situează pe poziţiile filozofiei materialist-dialectice.

Ca domeniu existenţial al cadrului social (sfera sa nu include natura), politicul cuprinde relaţiile specifice cu caracter de obiectivitate ce fiinţează, în plan sincronic şi diacronic, între grupuri, clase, naţiuni şi state. Determinat economic - Marx a demonstrat

indubitabil primatul economicului asupra politicului -, politicul păstrează un grad de relativă detașare, cu vremelnice priorități asupra bazei economice și cu masive infuzii în substanța celorlalte activități. Condiționarea reciprocă, organica interpătrundere dintre economic și politic constituie însă o trăsătură de permanență, după anumite păreri, unul din invarianții esențiali ai realului social. Deși "este expresia concentrată a economicului", politicul nu se reduce la acesta, neputînd fi asimilat total nici cu socialul, cum se întîmplă uneori.

Dependent de obiectivitatea politicului - mai puțin fluctuant în raport cu dorințele și fanteziile subiective sau subiectiviste - se configurează domeniul politicii, înglobînd, deopotrivă, atitudinea și ideile politice, formele de acțiune și conducere politică, întregul sistem instituțional cu supremul lor corolar: relațiile de putere. Reflectare conștientă a evoluției politicului, cu toate că spre matca sa afluează spontan cursuri importante ale psihologiei sociale, politica se preocupă - prin infinite tatonări succesive, marcate (mai mult sau mai puțin vizibil) de interese sociale sau particulare, de voința și inteligența protagoniștilor săi, de gradul libertăților și servituților conferite de cadrul social, de ideile, convențiile, factorii de conștiință și instituțiile existente - de căutarea, elaborarea și adoptarea celor mai eficiente căi (tactice și strategice), care să permită deplina dezvăluire a esenței politicului și care să corespundă legității obiective a dezvoltării societății.

Gama manifestărilor politice se întinde de la activitățile referitoare la treburile de stat, obștești (Aristotel folosește prima oară termenul de politiké, derivat din polis = stat), pînă la cele de ordin individual. "Problema politică - avea să spună B.Croce -, ca problemă practică, este o problemă de angajare, de ingeniozitate, de creație și ca atare este pe deplin personală și individuală".

In concepția marxistă, termenul de politică desemnează sfera vastă a relațiilor și instituțiilor cu caracter politic, precum și conștiința politică. Se are în vedere atît privirea globală, asigura-

tă de faptul că omul în relații cu semenii se comportă, în orice împrejurări, ca <u>zoon politikon</u>, de atributul general-uman al reflexivității, al cunoașterii și autocunoașterii colectivităților omenești, cît și viziunea particulară, jalonată de spațiul individual, local și național, ca și de momentul istoric în care se desfășoară acțiunea politică. Prin această largă deschidere de oglindire și receptare, politica urmărește, într-o nesfîrșită varietate de concretizări practice, să pună în lumină esența politicului, obiectivitatea sa "reificată" în acte și acțiuni politice, produse, fie pe planul realităților sociale vii, concrete, fie la nivelul reflectărilor de ordin spiritual, al formelor de conștiință.

Socotim, din mai multe motive, precizarea conceptelor de "politică" și "politic" ca fiind de mare ajutor în elucidarea raporturilor dialectice dintre valorile estetice și cele politice.

Sub aspect gnoseologic, observăm că politica este <u>doar o modalitate</u> - e adevărat, principală - de proiectare pe plan suprastructural, a universului politic real, ceea înseamnă că reflectarea acestuia în sferele conștiinței poate fi realizată și prin intermediul altor posibilități de reflexivitate. Faptul este atestat, pe de o parte, de prezența unor elemente ale politicului în componența celorlalte modalități de exprimare a lumii, iar pe de altă parte, de regăsirea aspectelor de ordin juridic, filozofic, științific, moral, estetic etc., în substanța intimă a reflectărilor politicului produse în chiar aria circumscrisă politicii. Nu ne referim aici la "întinderea" influențelor politicii - latură cunoscută, de altfel - asupra celorlalte domenii, ci la împrejurarea, mai puțin subliniată, anume că în mod obiectiv politicul poate și este reflectat și de către celelalte forme de cunoaștere umană.

Or, dacă admitem - și noi afirmăm răspicat acest lucru - că arta este una din modalitățile principale de cunoaștere a realității, se impune, în mod obligatoriu, să acceptăm ideea că lumea artei este o reflectare a lumii reale și, în consecință, mijloacele <u>specifice</u> de

care dispune creaţia artistică sînt pe deplin capabile de a pătrunde spre adevăr, "apropiindu-ne" de esenţa vieţii, inclusiv a coordonatelor sale ce intră în unghiul de incidenţă al politicului. Adăugînd la aceasta şi faptul că reflectarea artistică se face sub specia universalului, că arta redă întregimea lumii, înfăţişînd în imagini concret-senzoriale atît baza existenţială, cît şi starea formelor de conştiinţă, rezultă că arta este aptă, deopotrivă, să reflecte aspectele ce ţin nemijlocit de spaţiul politicului şi pe cele cristalizate în diversele întruchipări practice ale politicii. Artistul dispune deci de latitudinea şi posibilităţile necesare accederii, în acelaşi timp, la domeniile reale, existenţiale, obiective ale politicului şi la formele sale reflectate, modelate după anumite interese, cuprinse în perimetrul activităţilor politice.

Concluzia de mare însemnătate ce se desprinde din aceste consideraţii învederează faptul că arta, slujitorii ei pot efectua "pe cont propriu", uzînd de forme specifice, investigaţii aprofundate asupra realităţii politicului, scoţînd la iveală adevăruri globale, sintetice, integratoare, posibil de obţinut numai pe calea cunoaşterii artistice. Aceasta afirmă că artistul, dornic să aducă în opera sa ecoul transfigurat al întregii realităţi, visează mereu la "asumarea întregii lumi, a totalităţii" (Sartre), se apleacă, în mod necesar, obligatoriu, şi asupra politicului, concretizîndu-l în adevăruri artistice. In consecinţă, omul de artă, căutător al esenţei vieţii, nu întîlneşte nici un fel de bariere cînd abordează tematica politicului, dispunînd de toate condiţiile pentru cunoaşterea şi reflectarea acestui important palier al vieţii sociale. Ca atare, creatorul se află în faţa dimensiunii politice a lumii, a gravelor sale implicaţii sociale, nu ca un neavenit, ca un neajutorat ce trebuie să apeleze, de fiecare dată, la cirja politicii pentru a dezlega semnificaţiile profunde ale politicului. Dimpotrivă, reflectînd aspectele ce ţin de infrastructura politică a realităţii, artistul devine la rîndul său un puternic ferment al vieţii social-politice, un propagator, în forme specifice, al valorilor

politice, un om de acţiune şi viziune politică. Dovadă stă în acest sens opera marilor creatori ai lumii, de la Sofocle la Shakespeare, şi de la acesta la Dostoievski, Eluard sau Marin Preda.

Indemnurile partidului nostru adresate creatorilor de a cunoaşte direct adevărul vieţii, sensurile şi direcţiile fundamentale ale evoluţiei sociale, de a înţelege laturile adînci, legice, ale dezvoltării societăţii ţintesc tocmai la un astfel de obiectiv cardinal: transformarea creatorilor în oameni capabili să descifreze cu forţe proprii mersul progresist al omenirii, relaţiile şi raporturile de bază care pun în mişcare uriaşul angrenaj social, să surprindă, în opere de înaltă valoare artistică, amploarea şi complexitatea determinărilor condiţiei umane. "Avem nevoie de o literatură cu un spirit mai combativ, patriotic şi revoluţionar, care de la un capăt la altul să fie pătrunsă în înaltele idealuri ale umanismului socialist, ale concepţiei de dreptate socială şi naţională, să sădească în oameni, în conştiinţa tineretului, dragostea faţă de patrie, faţă de socialism, faţă de partid. Singura sursă de inspiraţie trebuie să fie viaţa şi munca poporului nostru" - sublinia tovarăşul Nicolae Ceauşescu la plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din iunie 1982.

Pe acest plan, problema centrală a consonanţei fructuoase dintre valorile estetice şi cele politice priveşte, cu deosebire, modul în care artistul este preocupat de reflectarea politicului în toate implicaţiile lui umane, urmăreşte să realizeze o imagine veridică, exactă a societăţii timpului său, fără cedări şi fără nici un rabat în faţa numeroaselor "forme" şi "tehnici" politice de îndeplinire a acestor deziderate. Marile evenimente şi revoluţii social-politice, mişcările şi tensiunile care au animat drumul istoric al societăţii, viaţa colectivităţilor şi personalităţilor petrecute pe scena lumii constituie o impresionantă arie problematică, o faţetă dinamică, eroică şi dramatică a realităţii, pe care făuritorii de frumos se străduiesc necontenit s-o "imortalizeze" în creaţiile lor. Aspirînd la descoperirea şi înţelegerea esenţei vieţii, la cunoaşterea adevărurilor care o guver-

nează, oamenii de artă năzuiesc să pătrundă, prin depășirea adevărului mărunt, efemer, nesemnificativ, superficial, către tîlcul ascuns al adevărurilor fundamentale de natură socială, politică, morală, științifică etc., cele care temeinicesc existența lumii, asigurînd dezvoltarea neîntreruptă a societății. Toate aceste adevăruri și descoperiri pentru a intra însă în sferele esteticului, se cer transfigurate, cu har și pasiune, în adevăruri artistice. De fapt, ele sînt zămislite și ființează ca adevăruri artistice, avîndu-și sorgintea demiurgică în aceste sectoare ale realității.

Dacă politicul apare ca formă de economie concentrată - nefiind un dat ontologic originar, exclusiv de "natură umană", cum se pretinde grăbit uneori - și dacă economicul, în concepția socialismului științific, reprezintă baza existențială a întregii umanități, înseamnă că, pe cît arta este mai aproape de adevărul vieții, de substanța ei determinativă reală, pe atît este, practic, mai aproape de politic. Așadar, coordonata politică a creației se impune ca un fapt obiectiv, necesar, izvorît din reflectarea pînă la capăt a adevărurilor majore ale existenței umane, rezultată și ea, în ultimă instanță, tot din dezvoltarea economico-materială.

Un aspect de mare însemnătate și complexitate al temei, ce ridică serioase greutăți de exactă evaluare, se referă la numeroasele corelații existente între artă și politică, între valorile estetice și cele politice. Dificultatea acestor elucidări este accentuată și de numărul mereu sporit de sensuri și accepții cu care circulă conceptele de "artă" și "politică", ca și de balastul interpretărilor simplificatoare - așezat, de-a lungul anilor, în calea adevăratei înțelegeri a respectivelor raporturi.

Relațiile artei cu politica fac parte din șirul multiplelor interconexiuni ce se produc, în permanență, între politică și diversele forme ale conștiinței sociale. Spre exemplu, corelațiile strînse dintre conștiința politică și cea juridică sînt motivate de obîrșia și destinul istoric comun, de supunerea la aceleași determinări cauzale,

de raportarea la relaţii interumane nemijlocit legate de interese economico-sociale, de funcţiile similare, îndeplinite în viaţa socială. "Orice element juridic - aprecia Engels - este la origine de natură politică"[1]. Evident, prezenţa acestor similitudini nu anulează diferenţele dintre ele, care, în cazul conştiinţei juridice, incumbă caracterul de legitimitate, unicitate şi conştientizare volitională pronunţată.

Raporturi de întinsă amplitudine subzistă între politică şi morală, reliefînd, deopotrivă, latura etică a politicii şi coloratura politică a diverselor forme ale moralei. Moralitatea politicii şi politizarea moralei, aspecte îndelung şi pertinent cercetate[2], sînt realităţi esenţiale ale vieţii sociale, de armonia sau discrepanţele cărora depinde în măsură decisivă soarta echilibrului social-uman.

Nu mai puţin importante şi reciproc stimulative - la nivelul conştiinţei şi al practicii instituţionale - sînt legăturile politicii cu ştiinţa, mai pregnante în domeniul ştiinţelor sociale, umaniste, dar evidenţiate, sub aspectul interpretării rezultatelor dobîndite, şi în sfera ştiinţelor exacte. Politica facilitează concertarea activităţilor ştiinţifice, asigură climatul de dezbateri şi direcţionare ideatică, transformînd ştiinţa într-un bun al întregii omeniri. La rîndul său, cercetarea ştiinţifică oferă politicii suportul explicativ, întrucît numai pe baza cunoaşterii adevărului, a noilor cuceriri ale ştiinţei se poate elabora o linie politică corespunzătoare înaltelor idealuri ale edificării societăţii socialiste.

Conexiunea dintre politică şi filozofie, probată permanent de-a lungul existenţei lor, şi-a găsit deplina împlinire şi confir-

---

1. K.Marx-Fr.Engels, Opere, vol.1, Ed.Politică, 1960, p.638.

2. vezi îndeosebi din vasta bibliografie recentă a temei: Paul-Henry Chombart de Lauwe, Cultura şi puterea, Editura Politică Bucureşti, 1982, p.321-334; Albert Szent-Györgyi, Pledoarie pentru viaţă, Editura Politică Bucureşti, 1981, p.167-170; 174-177; I.T.Frolov, Progresul ştiinţei şi viitorul omului, Editura Politică Bucureşti, 1977.

mare în cadrul teoriei ştiinţifice, care îmbină, într-o unitate organică, filozofia materialismului dialectic şi istoric - chintesenţă a "înţelepciunii lumii" - cu interesele politice ale celei mai înaintate şi revoluţionare forţe sociale din istorie - clasa muncitoare. Caracterul creator al fundamentării filozofice imprimă un ritm dinamic, novator, politicii care poate astfel deschide largi posibilităţi de generalizare teoretică şi aplicabilitate practică pentru concepţia noastră despre lume.

Faţă de religie - formă denaturată şi depăşită de reflectare a lumii reale -, politica are o atitudine de parţială acceptare instituţională, în cadrul libertăţilor de conştiinţă cetăţeneşti, dar de totală intoleranţă sub raport ideologic, filozofic, considerînd-o incompatibilă cu viziunea revoluţionar-ştiinţifică.

2. Substanţă valorică şi conţinut artistic

Interacţiunile politicii cu toate formele conştiinţei sociale demonstrează caracterul unitar, omogen, al sistemului axiologic, faptul că omul nu trăieşte valorile ca autonome, izolate unele de altele, ci într-o coeziune şi o structură ordonată variabilă după condiţiile social-politice date. "Există în societate - mărturisea Mihai Ralea - o interdependenţă a valorilor: e greu de separat juridicul de moral, utilul de logic, religia de morală etc. Nu putem să le disociem cu forţa prin abstracţie, atunci cînd viaţa istorică le-a legat indisolubil între ele"[3].

Prin această prismă vom privi mai îndeaproape corelaţiile multiple şi nuanţate ce se stabilesc necontenit între valorile politice şi cele estetice, artistice. Ne preocupă acum, îndeosebi, intercondiţionările dintre diferitele modalităţi politice - exprimări mai mult sau mai puţin adecvate ale politicului - şi diversele forme artistice -

---

3. Mihai Ralea, Scrieri, vol.II, Ed.Minerva, Bucureşti, 1977, p.23-24.

reflectări autentice, veridice sau verosimile, ale esteticului - provenite direct din cadrul politicii sau numai filtrate și orientate de politică.

Se înmulțesc opiniile care, în felurite moduri, susțin că, prin însăși condiția existenței sale, arta se află mai aproape, este mai legată de politic decît de politică. Să recunoaștem în acest sens că înrîuririle reciproce și interferențele cele mai puternice dintre aceste clase de valori se produc la nivelul formelor de conștiință - îndeosebi ideologică-estetică și politică. Faptul este firesc să fie așa, întrucît exprimarea politicului, ca arie tematică obiectivă (cînd este profund înțeleasă și corect interpretată), conduce la mai puține oscilații și "căutări" grevate de promovări și apărări partizane ale unor interese politice, vădit afișate, decît în situațiile cînd acestea sînt amplificate și trecute prin grila părtinitoare a politicii. Cu toate acestea, marea deschidere a registrului practic al politicii condiționează varietatea indefinită a mijloacelor și căilor prin care politica influențează creația artistică, constituirea și difuzarea valorilor estetice. De aceea, ar fi riscant un răspuns categoric la întrebarea: cînd este arta mai politică, în adevăratul înțeles al termenului, atunci cînd caută să pătrundă pe căi proprii, specifice către profunzimea realului politic, spre descifrarea relațiilor de natură politică ce funcționează în marginile de obiectivitate ale acțiunii umane, sau atunci cînd se angajează să răspundă direct, imediat unor comandamente "la zi" ale politicii, diverselor ei cerințe și interese? Sînt uneori invocate în sprijinul primei alternative unele opinii ale întemeietorilor marxismului, cum ar fi, bunăoară, precizările lui Engels că tendința politică "trebuie să reiasă din situația și din acțiunea însăși, fără să fie scoasă în evidență în mod expres"[4], că personajele nu trebuie transformate "în simple trîmbițe ale spiritului

---

4. Marx-Engels-Lenin: Despre literatură și artă, Ed.Minerva, București, 1974, p.127.

vremii" şi, prin urmare, "cu cît vederile autorului rămîn mai ascunse, cu atît este mai bine pentru opera de artă"[5].

După părerea noastră, aprecierile menţionate au în vedere nu sursele din care provine "tendinţa politică" şi nici măcar necesitatea ei, de vreme ce toţi marii creatori sînt "poeţi cu tendinţă" şi că aceasta răzbate în operă, cum preciza tot Engels, chiar "împotriva propriilor lor simpatii de clasă şi prejudecăţi politice"[6], ci modul cum aspectele politice ale realităţii sînt transfigurate în valori estetice, adică întregul proces al implicitării ideilor politice în substanţă artistică, calitatea şi finalitatea social-estetică a acestor realizări. Că omul - fiinţă profund socială - este înzestrat cu bogate virtualităţi politice, cărora implacabil caută să le dea o exercitare maximă, că activitatea politică nu mai constituie o ocupaţie specializată, un lux sau un capriciu deoarece în cercul intereselor politice sînt constrînşi să intre, pentru a supravieţui, toţi membrii societăţii, că alături sau după <u>homo faber</u>, <u>homo sapiens</u>, <u>homo ludens</u> a venit, în secolul nostru "scăldat în politică", <u>homo politicus</u>, înseamnă a rosti adevăruri ştiute, de notorietate axiomatică. Că artistul, cel mai fin şi mai complet - sensibil şi raţional - seismograf al lumii, de la tremurul frunzelor pînă la cutremurul războaielor, de la pîlpîitul inimii pînă la bubuitul revoluţiei, este obiectiv implicat şi conştient participant la viaţa publică a cetăţii, că arta sa îmbrăţişează întreaga problematică umană fiind, în acelaşi timp, un factor de acţiune politică, pentru că atitudinea neangajată, apolitică, de nebeligeranţă, dominată total de conştiinţa pasivităţii, a dezinteresului faţă de tematica socială nu poate exista, înseamnă, iarăşi, a reaminti lucruri îndelung afirmate şi confirmate de experienţa practică. O facem totuşi pentru a le sublinia acuta lor actualitate, prevenind împotriva primejdiei de a le eluda sau împinge în conul de umbră al uitării tocmai cînd

---

5. <u>Ibidem</u>, p.129.
6. <u>Ibidem</u>, p.13o.

imperativele contemporaneităţii le solicită cu atîta insistenţă, plasîndu-le deseori cu necesitate pe primul plan.

Dimensiunea politică a activităţii social-istorice a omului reprezintă o latură importantă a realităţii, a adevărului şi, ca atare, o parte indispensabilă a universului artistic. Teza incompatibilităţii dintre artă şi politică, indiferent de justificările aduse, s-a dovedit eronată, în totală contradicţie cu situaţia concretă. Se ştie, de exemplu, că T.Maiorescu le contrapunea sub motiv că ar deriva din sfere diferite ale cunoaşterii, idee nefundată şi complet perimată astăzi. "Politica, spunea el, este un product al raţiunii; poezia este şi trebuie să fie un product al fanteziei: una, dar, exclude pe ceailaltă". Exagerarea era făcută din dorinţa delimitării sferei celor două activităţi, a sublinierii profilului lor distinct, fiind însoţită de temerea reală, cu repercusiuni practice dintre cele "mai primejdioase", că atunci "cînd se introduc reflecţii politice în poezie, se introduc şi fantezii poetice în politică".

Din ultima aserţiune maioresciană trebuie însă reţinut faptul că, la autorii mediocri, "de mîna a doua", apelul la aspectele politice cotidiene, "aluziile politice" urmăreau suplinirea lipsei de har, de talent creator, ceea ce a condus la slabe reuşite estetice, zdruncinînd încrederea în tematica de factură politică. Acest "caligrafism", avea să afirme mai tîrziu A.Gramsci, "nu e altceva decît modul de a se apăra al unor artişti mărunţi, care din oportunism afirmă anumite principii, dar se simt incapabili să le exprime artistic"[7], precizînd categoric că "ceea ce este exclus este ca o operă să fie frumoasă datorită conţinutului ei moral şi politic şi nu datorită formei sale, în care s-a tipărit şi s-a identificat conţinutul ei abstract"[8].

În fond, problema centrală a raporturilor dintre valorile politice şi cele estetice nu se reduce nici la afirmarea şi nici la nega-

---

7. Antonio Gramsci, Opere alese, Ed.Politică, Bucureşti, 1969, p.265.
8. Ibidem.

rea absolutizantă a legăturilor dintre ele - ambele poziţii sînt la fel de vulnerabile teoretic şi dezminţite practic -, ci la calitatea estetică a prelucrării artistice a problematicii politice. Criteriul estetic, presupunînd talent, valoare, calitate, trebuie să funcţioneze plenar în judecarea produsului artistic, fiind în permanenţă întregit cu ansamblul celorlalte principii de valorizare extraestetică. Numai prin acţiunea lor concertată este posibilă o viziune autentică, integrală asupra artei, a corelaţiilor ei fireşti cu celelalte forme ale conştiinţei sociale. Orice supralicitare, orice unilateralitate - prin lipsa de nuanţă şi deschidere către sfera largă a tuturor valorilor - obturează perspectiva realei înţelegeri a interocondiţionărilor dintre ele, a delimitărilor specifice ce le individualizează şi le conferă nota de originalitate proprie.

Vom conveni, deci, ca o concluzie de mai întinsă cuprindere, că despre existenţa politicului şi a politicii în cîmpul valorilor estetice se poate vorbi doar din momentul cînd acestea au fost încorporate în forme artistice, produc emoţii şi desfătări estetice, trebuind a fi apreciate după criterii de valoare specifice creaţiei de artă. Subliniem, de asemenea, tot ca o idee cu valoare concluzivă, faptul că prezenţa politicului şi a politicii în cîmpul artei şi literaturii se face resimţită, evident în diferite grade de intensitate, fie sub formă de bază tematică, fie pe planul orientării generale, al interpretării şi direcţionării muncii de creaţie, fie - cum se întîmplă adesea în vremea noastră - prin acţiunea lor combinată, concomitentă.

Aşa se cuvine a fi înţeles îndemnul secretarului general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, făcut cu prilejul consfătuirii de lucru privind problemele muncii organizatorice şi politico-educative, cînd s-a cerut creatorilor să prezinte, în operele lor, măreţele realizări ale poporului nostru, să înfăţişeze personaje care să constituie un model de muncă şi viaţă. Eroii acestor opere să fie conturaţi cu mijloacele artei, veridic, convingător, să nu rostească doar adevăruri cunoscute, dar să fie lipsiţi de atribute umane, de trăiri

autentice, oameni cu destine anoste, fără rezonanță, cărora autorul le atribuie fraze convenționale în împrejurări comune, banale. Numai personajele cu un puternic suflu uman, revoluționar devin modele credibile pentru tineret, îi pot influența comportamentul social, pot contribui la modelarea conștiințelor în sensul preconizat de societatea noastră socialistă.

Ca suport tematic de extremă importanță și permanent interes, dimensiunea politică ocupă în problematica artei, în obiectul și conținutul său, o gamă deosebit de bogată de concretizări estetice. In anumite ramuri, genuri, specii sau modalități ale artei, mai prielnice reflectării aspectelor politice ale realității, se întîlnesc multe realizări valoroase, ce se întind de la abordarea deschisă a domeniului, unde tema, conflictele și personajele au ca trăsătură esențială implicarea în universul politic, la desbaterea, mai ascuțită sau mai estompată a problematicii politice putînd îmbrăca forma unor adevărate reflecții și disertații de ordin politic, de susținere a unor modele politic-morale, de chibzuință și înțelepciune politică, pînă la numeroasele chipuri de politizare, de scoatere în evidență a valențelor politice existente înlăuntrul lumii reale și care prezintă întotdeauna un neostoit interes uman și artistic. Dacă primele ipostaze au în vedere, în principal, lumea politicului, ultimul aspect se referă îndeosebi la politică, și anume la funcția ei orientativă, de îndrumare și directivare a creației, funcție hotărîtoare în ceea ce privește formele de manifestare ale artei, libertatea de creație a artistului, climatul de desvoltare al întregii vieți spirituale. Așadar, în arta contemporană, adînc receptivă la marile comandamente ale epocii, politicul nu mai este o "insulă" tematică, descoperită sau ocolită după preferințe subiective, nu reprezintă doar un cadru general, un fundal pe care sînt proiectate anumite întîmplări sau trăiri umane; el a devenit un factor participant, un element intim constitutiv al muncii de creație, un tip nou, particular de manifestare artistică, de meditație estetică asupra lumii. Operele de artă nu sînt doar confe-

siuni despre politică, politizări, mai directe sau mai voalate ale existenţei, ci reprezintă, prin modul lor propriu de abordare a realităţii, o existenţă politică, o formă de reflectare a politicului întru totul viabilă esteticeşte. Ori nu există.

Atitudinea politică, prezentă în sferele creaţiei artistice sub infinite înfăţişări - implicite sau explicite, spontane sau intenţionate, intrinsece sau extrinsece, latente sau în potenţă etc. - se cere apreciată după o riguroasă scară de criterii valorice, spre a nu se nivela pînă la anulare specificităţile şi pentru a nu se exacerba pînă la nediscernere interconexiunile. Numai în limitele acestor condiţionări sînt posibile dozajele şi echilibrările fireşti între politică, artă, filozofie, ştiinţă, ideologie etc. şi se pot configura cu luciditate opţiunile politice ale artistului în raport de mediul social dat, cu idealurile la care, lucid şi deliberat, aderă. Considerăm necesară sublinierea că, în cazul artistului, opţiunea conştientă, integrarea într-o anumită mentalitate, identificarea cu aspiraţiile unei clase, au importanţă capitală pentru destinul întregii sale creaţii.

O vastă şi îndelungată experienţă atestă indubitabil că la geneza marilor creaţii se află o deplină consonanţă - dincolo de formele de exprimare - între crezul politic şi artistic, o desăvîrşită unitate şi complementaritate, obiectivă şi subiectivă, între dimensiunea social-politică şi cea estetică a afirmării creatorului, pentru că arta autentică a fost întotdeauna incompatibilă cu conştiinţa duplicitară, cu balansarea între tabere, a refuzat prin natura ei de trăire sinceră, adîncă orice formă de compromis, de eclectism, orice concesie sau abatere de la adevărurile esenţiale despre viaţă şi despre om. "Numai oamenii care au tăria - avertiza Eminescu - de a fi credincioşi caracterului lor propriu fac impresia în adevăr estetică, numai ei au farmecul adevărului, reprezentarea lor zguduie adînc toate simţurile noastre şi numai aceasta e obiectul artei"[9].

9. Mihai Eminescu, Cugetări, Bucureşti, Editura Politică, 1979, p.39.

Se știe că artistul, datorită ascuțitului său spirit de observație și selecție, capacității interpretative și puterii imaginative de a propune exemple de urmat, de a deschide largi drumuri în perspectiva viitorului, îndeplinește un rol și ocupă un loc de primă însemnătate socială și că existența lui ca individ, și cu atît mai mult ca factor de înrîurire colectivă, nu poate fi concepută în afara sistemului de organizare a societății, a modului cum este distribuită și exercitată puterea în ierarhia statală. Ceea ce este mai greu de explicat și mai complicat de fixat în formulări "definitive" privește ansamblul, păienjenișul de intercondiționări produse, cu sau fără voia și participarea creatorului, înțelese sau "misterioase" pentru el, în funcție de acțiunea cărora își definește opțiunea politică, este determinat să adopte o anumită atitudine estetică și civică, în care se cuprinde și coordonata de ordin politic.

Fără îndoială că o stare opțiune, alegere, însușită conștient se realizează în cadrul general de libertăți sociale și spirituale în rîndul cărora se cuprinde și libertatea de creație. Iar adevărata libertate a artistului este asigurată, mai întîi, de forța talentului său de a cunoaște și înțelege lumea, de a coborî în adîncul adevărurilor, în pofida tuturor vicisitudinilor, de a descifra necesitățile istoriei, sensul lor plenar, unitar, convingător, pentru a le comunica, esteticește reconstituite, în opere de durabilă valoare. Desigur, libertatea de creație nu este numai libertatea conștiinței netrădate - Engels făcea constatarea impusă de vremea sa că "victoriile artei par a fi cumpărate cu prețul degradării morale"[10] -, ci libertatea din afară, aceea, care decurge necesar din raporturile artei cu ansamblul vieții sociale. Se observă ușor că primul aspect ține, cu precădere, de condiția specifică, intrinsecă a artei - un om inapt pentru a înțelege și transmite experiența umană revelatoare nu poate fi demiurgul unor opere viabile -, de virtuțiile proprii de răsfrîngere a realită-

---

1o. Marx-Engels, Despre artă, vol.I, Ed.Politică, București, 1966, p.22o.

ţii, pe cînd cel de-al doilea subliniază corelaţiile artei cu viaţa socială, cu mecanismele exercitării puterii, cu climatul exterior necesar afirmării creaţiilor artistice. Sub acest raport, înrîurirea politicii s-a dovedit, de cele mai multe ori, decisivă, hotărîtoare, atît în sensul deschiderilor şi progresului artei, cît şi în direcţia inhibării şi stagnării sale.

Acţiunea politicii - ca expresie şi sinteză între planul economic care, în esenţă, o generează şi o determină, dar asupra căruia are un rol dinamic, relativ independent[11], şi planul suprastructural, faţă de care îndeplineşte atributul de element mediator pentru celelalte forme ale conştiinţei, ea figurînd ca treapta cea mai apropiată de baza economică - se concretizează în relaţii politice directe sau indirecte, unde momentul opţional, apreciativ apare, fie direct afişat, fie doar sugerat, implicat. Acţiunea politică nu se rezumă însă la intervenţia statului în viaţa socială, chiar dacă acest aspect ocupă o poziţie predominantă. Sfera manifestărilor ei include activitatea partidelor şi a organizaţiilor obşteşti, precum şi ideologia propagată prin programele, declaraţiile şi statutele acestora. Se impune astfel, o înţelegere mai amplă şi mai nuanţată a rolului şi cercului de cuprindere a factorului politic în diversele compartimente ale organismului social. Important de subliniat este faptul că prezenţa politicului se face simţită pe toată claviatura existenţei societăţii, de la formele de înfruntare făţişă, legate de interese de clasă antagonice în hegemonia pentru putere, pînă la cele mai îndepărtate zone suprastructurale în care aceste poziţii sînt, de obicei, ascunse sau mai reţinut expuse, şi unde funcţiile politicului se îndeplinesc pe căi intermediare, cu efecte parţiale, nefiind în toate împrejurările "ex-

---

11. "... Mişcarea economică - observa Engels - îşi croieşte în general drum, dar ea e supusă, la rîndul ei, acţiunii mişcării politice, care a fost instituită de ea însăşi şi înzestrată cu o independenţă relativă..." (K.Marx, Fr.Engels, Opere alese, vol.II, Ed.Politică, Bucureşti, 1967, p.464).

primări directe" ale intereselor politice, de clasă. Asemenea remarci dobîndesc o însemnătate apreciabilă în silința deslușirii interdependențelor ce îngemănează organic valorile politice și cele estetice, în efortul de a le cunoaște determinările de fond și eflorescența expresivă.

3. "Adevăr" și "viziune". Sensurile "orientării"

Pluralitatea orientărilor și acțiunilor politice, imensă paletă a solicitărilor de ordin social-politic axate pe interese diferite, exercită asupra artei influențe felurite: convergente sau divergente, unitare sau contradictorii, cu suport științific sau conduse de porniri individualiste, fanteziste. Tentația unora ori seducția altora, chemarea lucidă spre unele sau impulsurile spontane, trecătoare spre altele, cunoașterea mecanismului ce le pune în mișcare ori simpla ispită a jocului lor, posibilitățile promise și ceea ce pot asigura, avantajele pe care le oferă sau sacrificiile pe care le cer, lucrarea în durată a unora ori efectele de circumstanță ale altora, se constituie într-o rețea de poli tensionali între care se zbate orice ființă omenească și, cu atît mai mult, artistul în dubla sa calitate: de membru al cetății și de creator. Opțiunile sînt grele, alegerile dureroase, consecințele definitive! "Nici tu, nici eu nu ne îndeletnicim cu politica – îi scria Van Gogh fratelui său Theo –, dar ne aflăm pe pămînt, în societate, și este lucru sigur că oamenii se rînduiesc de la sine sub un steag... Ca indivizi, facem parte dintr-un tot care alcătuiește omenirea. In această omenire sînt partide diferite. Intrucît voința proprie, întrucît înlănțuirea de neînlăturat a împrejurărilor depind de fatalitatea de a aparține unuia sau altuia dintre partidele care stau față în față"[12].

---

12. Vicent Van Gogh, Scrisori, vol.I, Ed.Meridiane, București, 1970, p.264.

Aceasta este, într-adevăr, perspectiva fundamentală sub care trebuie cercetate interinfluențele dintre orientarea artistică și cea politică, mai exact, decizia de liberă opțiune, de alternativă a omului de artă în fața diversității de soluții politice ce cuprind, în felurite grade, o anumită cîtime de creație și inspirație, de spontaneitate și elaborare științifică, de intuiție și justificare teoretică. Subliniind necesitatea culturii politice, D.Gusti făcea precizarea interesantă că, în timp ce practica politică este o artă (techné), teoria politicii este o știință. Evident, marele sociolog avea în vedere activitatea politică rațională, în deplină concordanță cu mersul obiectiv al istoriei, cu interesele generale ale maselor de cetățeni, liberi și capabili de a adera și promova un anume tip de politică. Cum reușește însă artistul să se orienteze tocmai spre o astfel de strategie politică, ce îl atrage și ce îl obligă la o asemenea discernare, vitală pentru existența lui și a artei sale? Căci oricît s-ar accentua unitatea personalității creatoare, nu se poate ignora faptul că, adesea, raportarea la domeniul politicii angajează, în mod diferit, pe "artistul" și pe "omul" ce sălășuiesc în aceeași individualitate umană.

Prin prisma necesităților practicii politice, analiza făcută de Lenin asupra lui Tolstoi este exemplară în acest sens. Apreciind pe genialul artist "care a dat tablouri neîntrecute ale vieții ruse", contribuind la "smulgerea tuturor măștilor", și care a "oglindit în operele sale... aspecte esențiale ale revoluției", V.I.Lenin se delimita de "viziunea asupra lumii", de "doctrina" profetică a acestuia "pentru mîntuirea omenirii", arătînd cu claritate că "poporul rus va reuși să se elibereze numai atunci cînd își va da seama că nu de la Tolstoi trebuie să învețe cum să lupte pentru o viață mai bună, ci de la proletariat", singura clasă în stare "să distrugă lumea veche, pe care Tolstoi a urît-o".

Cercetările asupra artei demonstrează existența unei game infinite de raportări ale creatorilor la viața social-politică, pornind de la totala percepere a sensului progresist al mișcărilor poli-

tice, de susţinerea cu mijloace specifice a propăşirii lor, pînă la o flagrantă neînţelegere, distanţare de aceste tendinţe şi aderarea la "opinii" politice de conjunctură, departe de interesele majore ale dezvoltării societăţii. Pentru marii slujitori ai artei, busola orientativă, steaua polară călăuzitoare a reprezentat-o întotdeauna fidelitatea faţă de căutarea adevărului, faţă de interesele fundamentale ale poporului căruia îi aparţin. "Aş fi vrut să am mai mult talent poetic, se destăinuia o dată Nicolae Iorga, ca să fiu mai aproape de adevăr".

Simţămintele artiştilor, ca exponenţi de talent ai conştiinţei şi aspiraţiilor legitime ale maselor populare, s-au îndreptat, adînc şi firesc, către acele orientări şi acţiuni social-politice care s-au întemeiat pe cunoaşterea substratului politic real, apropiindu-se pînă la coincidenţă de interesele celor mulţi. Iar atunci cînd puterea politică emană cu adevărat de la popor, cum este cazul societăţii noastre socialiste, aderarea conştientă la o stare politică umanistă, ştiinţifică ajunge a fi una din pîrghiile importante pentru asigurarea caracterului popular al artei şi, totodată, a specificului ei naţional inconfundabil. De asemenea, înrolarea din profundă convingere şi înaltă responsabilitate civică sub flamurile acestei generoase renaşteri politice - ceea ce practic echivalează cu adoptarea deliberată a unei atitudini partinice deschise - este de natură să imprime realizărilor artistice un puternic patos militant, de angajare totală în dinamica luptelor decisive pentru destinul omului şi al omenirii. Înţelegîndu-şi menirea socială, artistul adevărat militează pentru reflectarea veridică a realităţii de pe poziţiile forţelor avansate ale societăţii, ale ideologiei revoluţionare, găsindu-şi, în acest cadru şi în acest climat, posibilitatea deplinei afirmări, o neîngrădită libertate de a se exprima, de a crea. "Libertatea de creaţie - spunea tovarăşul Nicolae Ceauşescu - înseamnă a crea în spiritul societăţii în care trăieşti, a acţiona în spiritul ideologiei caracteristice societăţii în care îţi desfăşori activitatea"[13].

13. Nicolae Ceauşescu, Artă şi literatură, Ed.Politică, Bucureşti, 1984, p.83.

Situat de partea şi în sînul propriului popor, dornic de egalitate şi dreptate ce vizează universalitatea, artistul, prin imaginile-simbol de amplă cuprindere, caută să surprindă esenţa vieţii, să ajungă la "înţelegerea necesităţii" care, şi pe planul politicului, nu mai este doar apanajul celor învestiţi cu responsabilităţi politice. Desigur, în societăţile antagonic structurale, omul de artă poate fi atras de scopuri ce nu coincid pe de-a-ntregul cu sensul principal al evoluţiei istorice, iar uneori conştiinţa sa este debusolată sau descurajată, alteori "cumpărată", orientată spre slujirea unor interese mărunte, meschine. Dar, nimeni şi niciodată n-a putut tranzacţiona cu marea artă, cu arta întemeiată pe adevăr şi înalte principii social-morale.

Manifest afişată sau numai implicată, opţiunea ideologico-politică izvorăşte din angajarea artei şi a creatorului care, descoperind mereu noi laturi ale politicii, se apropie tot mai mult de esenţa politicului. Si dacă privirea de suprafaţă, atrasă de diversitatea mişcărilor politice, îi poate mîna pe artişti pe drumuri divergente, privirea de adîncime, de pătrundere către miezul vieţii - individuale şi sociale - îi uneşte pe creatori, îndreptîndu-le atenţia şi eforturile spre temele fundamentale, acolo unde fuziunea organică a economicului cu politicul - şi în general cu ideologicul - generează reverberaţii cu grave consecinţe pentru întreaga tablă de valori a culturii şi civilizaţiei contemporane. Condiţia unei atari accederi este asigurată de implicarea activă a creatorului în vîltoarea vieţii cotidiene, de caracterul militant al artei sale, de clarviziunea ideologică şi fermitatea acţiunii sale politice, de care trebuie să dea dovadă în meandrele labirintului social. Atrăgînd atenţia asupra înşelătoriei funciare a statului burghez de a se considera reprezentantul politic al întregii societăţi, cînd de fapt el constituie forma cea mai radicală a intereselor clasei dominante, Marx condamna cu asprime încercarea de a ignora dorinţele maselor, de a le aduce într-o stare de neparticipare la viaţa politică, de indiferenţă şi pasivitate. "Vi-

ciu - spunea el - cel mai respingător, chiar din punct de vedere estetic - pasivitatea. Guvernul aude numai propria sa voce; el îşi dă seama că aude numai vocea sa proprie, şi totuşi se cramponează de iluzia că aude vocea poporului şi pretinde ca şi poporul să se lase stăpînit de această iluzie. Poporul, la rîndul său, se scufundă parte în superstiţii politice, parte se lasă cuprins de neîncredere politică sau, îndepărtîndu-se complet de viaţa de stat, devine o gloată de oameni preocupaţi doar de interesele lor particulare".

Această observaţie are o însemnătate capitală atunci cînd trebuie să disociem conexiunile creaţiei literar-artistice cu sfera politicului în condiţiile societăţilor întemeiate pe contradicţii antagonice de clasă, cu numeroase tendinţe politice şi interese de partid, de relaţiile artei cu politica în situaţia omogenizărilor de clasă şi convergenţelor politice existente în cadrul general-democratic al orînduirii socialiste. Dacă, în primul caz, politica "oficială", bazată pe relaţii de dominare, exprimă numai parţial sau se află în contradicţie cu interesele vitale ale colectivităţii, cu direcţia principală de evoluţie a societăţii în momentul istoric dat, politica de largă democraţie instaurată de socialism - sinteză a năzuinţelor populare - asigură tot mai largi posibilităţi de liberă şi deplină afirmare a capacităţilor creatoare ale întregii naţiuni şi, în acest context, sînt întrunite condiţiile favorabile pentru manifestarea plenară a tuturor potenţialităţilor artistice. "A auzit cineva vreodată - întreba Karl Marx - ca marii improvisatori să fie în acelaşi timp şi mari poeţi? In politică lucrurile stau la fel ca în poezie. Revoluţiile nu se fac niciodată la comandă"[14].

Două ni se par a fi învăţămintele ce se desprind dintr-o atare aserţiune. Mai întîi ideea că atît activitatea politică revoluţionară, cît şi arta autentică se reazimă, presupun ca o condiţie sine qua non, înzestrare şi talent, temeinică pregătire culturală, o vie şi

---

14. Marx-Engels-Lenin, Despre literatură şi artă, Ed.Minerva, Bucureşti, 1974, p.124.

neostoită pasiune, fiind incompatibile cu fixismul, superficialitatea, îngustimea de spirit, interesul egoist, lipsa de dăruire pentru ceilalţi. In al doilea rînd, ambele varietăţi de acţiune socială sînt ivite din necesităţi specifice şi au menirea de a contribui - fiecare în sfera proprie - la perfectibilitatea morală a omului, la transformarea înnoitoare a condiţiei umane, neputînd fi realizate "la comandă", fără o veritabilă participare subiectivă, în împrejurări obiective adecvate, care, de altfel, le generează în mod natural, firesc, necesar. Sinceritatea în politică, izvorîtă din redarea adevărului despre societate, şi sinceritatea trăită în preajma artei, pornită din reflectarea adevărului despre om, formează premisele ce condiţionează şi fac viabile aceste ramuri importante ale conştiinţei. Din împletirea lor, respectiv, din simbioza adevărului social şi individual, contopite în adevărul artistic, rezultă marea varietate de întruchipări estetice care populează cîmpul divers şi unitar al artei şi literaturii.

Deşi se raportează la aceeaşi realitate, fireşte sub perspective diferite, politica vizează totalitatea socială, dinamica colectivităţilor umane, "treburile publice" surprinse în "vremelnicia" lor, pe cînd în peisajul artei se observă preeminenţa concretului, a destinelor individuale, a "cazurilor" semnificative, cu valoare de model, ce înfruntă "eternitatea". In orizontul artei, cum bine se ştie, toate formele de adevăr, oricît de generale şi abstracte ar fi ele, dobîndesc chipul plastic al particularului şi singularului, materializîndu-se în acţiuni, conflicte şi personaje cu identitate precizată deoarece concreteţea face parte integrantă din natura expresivă a valorii estetice.

Onorîndu-şi statutul propriu, arta a năzuit întotdeauna spre oglindirea aspiraţiilor fundamentale ale maselor populare, înfruntîndu-se permanent "cu marginile strîmte ale cadrului social" impuse de inechitatea orînduirilor pe care "simţea nevoia a le sfărîma, pentru a fi mai în largul ei", cum mărturisea C.Dobrogeanu-Gherea. Neputînd fi total înrobită unei comenzi limitate, venită "din afară", marea artă a fost receptivă în cel mai înalt grad şi a răspuns cu promptitudine ci-

vică la "comanda socială", tendințelor spre schimbarea progresistă a lumii, dimensiuni existente "înlăuntru" ființării sale și care își află cîmp de liberă și nestînjenită manifestare în condițiile noii societăți. "De altmintrelea – replica Gherea –, socotesc că orice operă cinstită și adevărat artistică, care înnobilează sentimentele oamenilor și oglindește societatea așa cum e, slujește aspirațiilor socialismului, care nu e doar un partid politic în sensul obișnuit al cuvîntului, ci un ideal, o aspirație către o lume nouă".

Această mult dorită lume nouă a început să devină o realitate practică a zilelor noastre, transpunînd în viață idealurile înaripate ale atîtor generații de revoluționari dăruiți cauzei generale. Statul a cunoscut și el modificări radicale, transformîndu-se, din principalul instrument de asuprire a poporului și apărător al intereselor clasei dominante, în orînduirile presocialiste, în "reprezentantul suprem al proprietarilor și producătorilor, cum preciza tovarășul Nicolae Ceaușescu, în organizatorul vieții comune a întregului popor, a întregii națiuni"[15].

Exprimînd voința maselor populare și nu doar a unor indivizi, pături sau clase sociale suprapuse, organizarea statală, sistemul său instituțional promovează, sub conducerea partidului comunist, o politică bazată pe cunoașterea legităților obiective ale dezvoltării societății, pe unitatea conștientă a principalelor forțe sociale, asigurînd, în mod real, o deplină egalitate și echitate pentru toți membrii colectivității, o democrație economică, politică și socială superioară celor

15. Nicolae Ceaușescu, Expunere prezentată la plenara lărgită a C.C. al P.C.R., 1-2 iunie 1982, Ed.Politică, 1982, p.34.

pe care istoria le-a cunoscut pînă acum. Intr-un astfel de cadru, valorile politice ajung factor coordonator şi integrator al acţiunii sociale, cu puternice valenţe umaniste, capabile a stimula dezvoltarea armonioasă şi echilibrată a tuturor valorilor culturale care la rîndul lor măresc acţiunea politicului. Reflectîndu-le şi metamorfozîndu-le în autentice valori estetice, omul de artă găseşte calea sigură şi impulsurile necesare pentru înfăptuirea unor opere care să zugrăvească starea generală, deplinătatea vieţii sociale, despovărate de restricţii, prejudecăţi şi tabu-uri, de orice fel de canoane, rigidităţi şi influenţe nefaste. Complexa realitate socialistă asigură, în acest fel, atît consonanţa pînă la suprapunere a organizării politice cu zonele cele mai profunde ale substratului politic obiectiv, cît şi climatul spiritual prielnic, de liberă cunoaştere şi exprimare a artistului. Opţiunea politică, premisă a implicării artei şi creatorului în angrenajul social, capătă, în aceste împrejurări, sensul ei complet, întreg, de adeziune la idealurile socialismului şi partinitate comunistă, de consecventă înţelegere materialist-istorică şi susţinere ştiinţifică a sa, de încredere nelimitată în viitorul umanităţii şi al fiinţei omeneşti.

Contopită, identificată cu interesele şi năzuinţele maselor largi, pe care partidul comunist şi statul socialist le promovează prin variate forme şi mijloace democratice, creaţia literar-artistică se afirmă într-o impresionantă diversitate stilistică, acţionînd ca promotor şi susţinător fidel al valorilor politice, ca un remarcabil factor de reflecţie şi înnobilare a noii condiţii umane. Ferită de primejdiile sterilizante ale schematismului şi dogmatismului, funcţia militantă, de afirmare şi susţinere a artei, primeşte dimensiuni cu neputinţă de atins în epocile anterioare, avînd o direcţie orientativă radical schimbată faţă de alte medii sociale. Dacă în trecut atitudinea protestatară, neconformistă a creatorului, inspiraţia sa contestatară, de inaderenţă sau opoziţie politică, rezultate din dorinţa şi nevoia de a cunoaşte adînc viaţa celor mulţi - adevăraţii generatori

şi destinatari ai operelor sale -, erau îndreptate împotriva unor forţe asupritoare, ostile, a unor moduri inechitabile de guvernare social-politică, în orînduirea noastră "operele de literatură şi artă - cum se arată în Programul partidului - au menirea de a înfăţişa cît mai fidel, în limbajul lor propriu, realizările, preocupările, aspiraţiile, gîndirea şi simţirea maselor largi populare". In noile condiţii de emulaţie creatoare, cînd drumul către inima şi înţelepciunea poporului - plătit de-a lungul istoriei de slujitorii frumosului cu infinite jertfe şi renunţări - este total şi ireversibil deschis, caracterul activ, combatant al artei, vocaţia sa militantă, luptătoare sînt îndreptate spre înlăturarea reminiscenţelor trecutului şi a combaterii influenţelor negative venite din afară, spre depăşirea propriilor sale neîmpliniri. Reorganizarea structurală a ţării a determinat astfel prefaceri substanţiale şi în statutul şi programul social-politic al creaţiei literar-artistice.

Răspunzînd profundei necesităţi interioare de aderare şi participare la edificarea societăţii socialiste, făuritorii valorilor estetice, printr-un act de chibzuită opţiune civică şi autentică libertate spirituală, îşi investesc creaţia - fiecare pe măsura talentului său - cu conţinuturi de viaţă ce reflectă semnificaţiile adînci ale noului univers social, cu valenţe expresive de largă accesibilitate, ceea ce îi conferă un pronunţat caracter umanist, popular. Pe măsura desăvîrşirii egalităţii politice, ca urmare a unei reale egalităţi economice, au dispărut atitudinile de elitism politic ("elite guvernante", "elita puterii"), de politicianism "calificat" şi, o dată cu ele, tendinţele de izolare a creaţiei de viaţa socială, manifestările elitarismului de sorginte estetizantă, ca reacţie la filistinismul general. Arta devine un bun al celor mulţi - consumatori, dar şi producători de valori culturale -, legată prin toate fibrele existenţei sale de lupta şi destinul poporului, adevăratul făuritor al tuturor bogăţiilor patriei.

Descătuşată de numeroase opreligti sociale şi politice, de felurite ingerinţe ideologice defavorabile şi eliberată treptat de servituţile sale intrinseci - tentaţii evasioniste, inhibiţii în faţa problematicii contemporane pătrunse de suflul actualităţii imediate, închistările şi inerţiile nihiliste, potrivnice spiritului inovator, căutărilor originale, cutezătoare -, creaţia literară şi artistică din ţara noastră s-a integrat organic în frămîntările timpului istoric socialist, devenind, prin întreaga gamă a manifestărilor sale, una din formele esenţiale de participare la renaşterea politică, socială şi culturală a României de azi. Realizări strălucite în toate domeniile confirmă cu elocvenţă trăinicia şi justeţea acestei orientări, dragostea şi clarviziunea îndrumătorului şi conducătorului său, inepuizabilele resurse creatoare ale poporului, devotamentul nemărginit al exponenţilor săi spirituali.

Izbînzile fără precedent, de recunoscută valoare internă şi internaţională ale literaturii noastre - performanţele de înaltă ţinută estetică şi ideologică ale romanului politic, ale poeziei de inspiraţie filozofică, ale dramaturgiei de idei provenite din universul social-politic -, cîştigurile de frescă socială de mare amploare ale artelor plastice, muzicii şi cinematografiei, privind glorificarea emoţionantă a luptelor trecutului sau evocarea entuziastă a prezentului socialist, reconsiderarea dreaptă şi nuanţată a moştenirii culturale, dezbaterile principiale de idei, participarea la schimbul mondial de valori şi înfruntări ideologice sînt astăzi certitudini de prestigiu cu care viaţa spirituală, în ansamblul său, contribuie la uriaşul proces de făurire a lumii noi pe pămîntul românesc. Dar, nu numai formele de reflectare directă a politicului în plan artistic, cele cu un grad sporit de angajare ideologică, social-politică, au beneficiat de noua optică imprimată creaţiei, ci toate modalităţile de expresie estetică, indiferent de formula stilistică, de curentul, specia sau şcoala adoptată şi profesată, de categoria tematică abordată, deoarece politicul a devenit o chestiune de opţiune intimă, sinceră, responsabilă, primor-

dială pentru orice act de adevărată creație bazată pe o profundă și multiplă cunoaștere a realităților sociale și politice ale vremii noastre. Căci acum, la noi, totul - fond și formă - devine politică: și dezbaterea curajoasă a problematicii actualității, și reconsiderarea clasicilor, și participarea la circuitul internațional de valori, și interpretarea critică și generalizarea estetică, absolut totul îmbracă haina originală, inedită a politicului, fiind conectat la sursa de energie vitală a iradiațiilor sale.

Conștiința participării, a angajării revoluționare - care practic însoțește orice acțiunea de reală germinare creatoare -, capabilă să stimuleze și să orienteze fantezia artistului, se afirmă tot mai pregnant în climatul de remarcabilă dezvoltare a noilor valori. In actuala etapă a înaintării construcției social-culturale din țara noastră, principala coordonată a factorilor de conștiință, axul central, structurant al evoluției sale îl reprezintă latura politico-ideologică, legată nemijlocit de dinamica întregii societăți. Judecată prin prisma rezultatelor importante de pînă acum, înrîurirea sa - cu toate erorile de accent și de suspiciune politică dintr-o anumită perioadă - s-a dovedit a fi una de fond, cu urmări binevenite pentru înflorirea ansamblului civilizației socialiste.

Politica noastră culturală, elaborată sub îndrumarea și conducerea științifică a partidului, promovează, în cadrul unui sistem politic - instituțional unitar, democratic, adecvat cerințelor și structurii specifice a poporului român - și într-un mediu de relații bazate pe rațiune și echitate socială, un complex de măsuri care să conducă la crearea pe mai departe de noi valori estetice, la integrarea în orizontul actualității a celor făurite de-a lungul timpului, la răspîndirea lor în mase. Activitatea culturală, preocupată să transpună practic în domeniul vieții culturale o stare politică, asigură concentrarea și concertarea tuturor resurselor de creație ale națiunii - profesioniste și amatoare, stimulate de festivalul național "Cîntarea României" - în direcția realizării unei culturi valoroase, care să aparțină cu adevărat majorității, celor mai largi mase populare.

Pledoaria pentru arta realistă, angajată, în care se reflectă întregul adevăr uman, social, cetățenesc, se identifică, în ambianța generală a societății noastre, cu pledoaria pentru înfățișarea plenară a politicului, cu desbaterea problematicii politice nemijlocit legată de mersul construcției socialiste. Pe acest plan, ultimile două decenii au marcat, o dată cu infuzia masivă a tematicii social-politice în sferele artei, o puternică resurecție a artisticului, o repunere în drepturile firești a calității estetice, a libertății de creație dedicată prosperității spiritualității naționale, înlăturîndu-se îngerințele dogmatice, rigorile silnice, excesive ce mai strînjeneau suișul către marile și adevăratele opere. Conlucrarea fructuoasă, cu sens și orientare echilibrată, armonioasă, dintre diferitele tipuri de valori, reciproca lor susținere în operația de reflectare autentică a chipului înnoitor al realității contemporane, concordanța îndreptată spre viitor, dintre idealul politic și cel estetic, sînt fațete ale praxismului cotidian, abordate la cota meditației temeinice profunde asupra rostului și specificității lor. Dacă epocile istorice se caracterizează și prin supremația unui anumit gen de valori - clasicismul a cultivat morala, romantismul filozofia, realismul critic economicul, positivismul știința etc. -, fără îndoială epoca noastră stă integral, prin aria de preocupări, dorință de desvăluire și puternică implicare socială, sub semnul omniprezent al politicului. Sublinierea apăsată a dimensiunii politice, cu funcții de integrare și distribuție în sistemul axiologic - elocvent ilustrată de creșterea rolului conducător al partidului -, pune în lumină o stare de lucruri reală, în consens cu progresul istoric și de importanță majoră pentru toată viața socială. Descifrarea acestor resorturi solicită permanent efortul de ridicare la nivelul înțelegerii cerințelor obiective ale dezvoltării societății, cunoaștere științifică a legităților ce guvernează raporturile ample dintre existență și formele suprastructurale, interdependențele și prioritățile dintre ele, particularitățile ce le caracterizează. Pe acest fundal devine posibilă și elucidarea deplină a corelațiilor multiple dintre

valorile politice şi cele artistice, înlăturîndu-se printr-o judicioasă strategie de educaţie ideologică, politică şi culturală, atît tendinţele de "apolitism", care în practică reprezintă aderări camuflate la alte moduri de gîndire, cît şi erorile de nesocotire a profilului şi specificităţii artei. Garanţia înfăptuirii acestor nobile imperative rezidă în promovarea cu îndrăzneală pe planul creaţiei literar-artistice a spiritului nou, revoluţionar, în reflectarea activităţii tumultoase de transformare a ţării, în strînsa legătură cu masele populare conduse de partidul comunist, deoarece, aşa cum sublinia tovarăşul Nicolae Ceauşescu la Congresul al XIII-lea al partidului, "numai trăind şi scriind împreună cu poporul, pentru popor, participînd activ la făurirea prezentului şi viitorului patriei noastre, creatorii de literatură şi artă pot da opere de înaltă valoare, îşi pot îndeplini misiunea în formarea conştiinţei revoluţionare, în promovarea adevăratului umanism revoluţionar al societăţii noastre socialiste, în care tot ce se realizează este destinat înfloririi patriei, omului, bunăstării şi fericirii sale"[16].

16. Congresul al XIII-lea al Partidului Comunist Român, Ed.Politică, Bucureşti, 1985, p.52.

II. ARTA ŞI FILOSOFIA

Impactul dintre artă şi filosofie a fost variat probat în decursul timpului şi, corespunzător, dezbătut de pe poziţii diverse. Gîndirea modernă, mai cu seamă cea germană, a fost intens preocupată de el. Tema a fost reactualizată şi explicitată de la începutul secolului trecut, îndeosebi de către succesivele valuri ale romantismului. Intenţiile reciproc acaparatoare au pornit fie din direcţia artei, fie dintr-a filosofiei, şi au dus la pledoarii pentru o "artă filosofică" sau o "filosofie artistică". Unele argumentaţii, dornice de a reduce ori de a suprima distanţa dintre manifestările spirituale distincte, s-au menţinut la nivelul dezideratelor programatice, fără notabile tentative aplicative. Alte teorii de acest fel, de regulă, din ulterioare secvenţe de timp, au şi fost însă puse în practică de către autorii lor, prin amestecuri valorice nu o dată derutante. Cu alte cuvinte, dacă postulatele romantice iniţiale au mai ştiut să menţină echilibrul între substituţia valorilor şi redobîndirea autonomiei fiecăreia, această măsură a contrariilor a fost, la un moment dat, ruptă prin porniri partizane, dintre care una a dorit să transforme arta în filosofie, iar cealaltă s-a străduit să aglutineze filosifia în artă. Dacă, pe de o parte, arta a început să-şi revendice sau să-şi asume resturi caracteristice gîndirii explicit generalizatoare, meditaţiei ori speculaţiei cu caracter conceptual şi legiferator, pe de altă parte, filosofia s-a apropiat treptat de o rostire poetică subiectivă şi aforistică, pînă la identificarea cu ea. In privinţa din urmă, consubstanţialitatea poetică a romantismului filosofic fusese evidentă de la început şi mărturisită din ce în ce mai orgolios. Dacă însă această lăuntrică şi organică întîlnire din sinea lui începuse prin a se opune

clasicelor rigori prelungite de epoca Luminilor, pornirea sa polemică putea să vizeze, în cele din urmă, spiritul raționalist și științific ca atare.

Negarea n-avea cum să nu nască, la rîndul ei, negări. Reacții la reacțiile neoromantice, ajunse prea departe la începutul secolului nostru, au putut să emane din partea anumitor gînditori echilibrați prin felul lor intim de a fi sau care prelungeau vechi convingeri măsurate, respectiv își articulau gîndurile într-o vreme pe drept suspicioasă la adresa extremismelor. Printre ei se numără și cîțiva români reaplecați asupra raportului reciproc dintre artă și filosofie. Soluțiile pe care ei le preconizează în această problemă prezintă interes nu numai pentru orientarea fiecăruia în parte, dar și pentru anumite opțiuni caracteristice spiritualității românești în ansamblul ei. Ipoteza atîtor cercetători cu privire la dominanta clasică, echilibrată, nepredispusă la excese a majorității creatorilor români moderni va dobîndi, cu acest prilej, un argument suplimentar. Rearticularea clasică a unor sugestii de natură romantică, în contacte culturale nelipsite de momente conflictuale, reprezintă un pasionant cîmp al investigației. Asistăm la un ascuțit dialog <u>pro</u> și <u>contra</u>, atît cu anumite surse de inspirație exterioare, cît și în interiorul edificărilor naționale și chiar individuale, inclusiv la nivelul unor tensiuni lăuntrice din chiar cadrul aceleiași opere. Incitant este modul în care este privit raportul dintre filosofie și artă de către autori mai degrabă filosofi sau precumpănitor artiști, iar situațiile cu o concomitentă dublă înrădăcinare, în filosofie și în artă, devin cu atît mai interesante. Și, spre a anticipa o întorsătură neașteptată a lucrurilor, să spunem de pe acum că vom întîlni cîte o personalitate care în principiu să refuze amestecul valorilor și în fapt să-l experimenteze, sau pe cîte o alta care să-l afirme în chip programatic, dar în desfășurare mai mult să-l evite...

1. FILOSOFIA CA ARTA?

A. Cîteva situații

1.1. Să pornim, prin cîteva măcar notații, de la mentorul principal al culturii noastre moderne, Titu Maiorescu, pentru că prin el putem cel mai bine circumscrie tipologia culturală pe care convențional am denumit-o clasică și care, totuși, nu ocolește din capul locului anumite virtuale contradicții, ce vor putea să dobîndească, mai tîrziu, un ascuțiș vizibil. Printre atîtea esențiale confruntări românești din acest secol, al căror predecesor s-a dovedit a fi fost tocmai Titu Maiorescu, se numără inclusiv cea spre care ne îndreptăm. Modul în care el însuși s-a format și în care apoi a impulsionat edificările naționale adună într-un mănunchi cîteva dintre firele ce ne sînt trebuincioase. In anii de studiu de la Viena și Berlin, el este primordial marcat de filosofia germană, iar secundar influențat și de către poezia germană. Inapoiat în patrie, el inversează oarecum prioritățile, devine cel mai important critic literar al epocii, promotor al literaturii române și al operelor ei fundamentale, dar predă de asemenea logica și istoria filosofiei la Universitățile din Iași și București. Trecerea în prim plan a criticului literar, comparativ cu profesorul sistematizator de filosofie, a fost îndreptățită de către fundamentalele interese culturale ale națiunii române, din acel răstimp, de nevoia imperioasă de a susține respectivele împliniri culturale, mai cu seamă în sfera lor decisivă, poetic-literară. Oricum, atît dublul impuls configurator din străinătate, cît și dubla realizare spirituală autohtonă a personalității lui Titu Maiorescu, pretindeau o implicită limpezire a raporturilor dintre filosifie și artă.

Din amplele definiri de sine, sub acest raport, extragem doar cîteva momente, mai ales unul care încheie învățătura din Germania și altul care inaugurează contribuțiile originale din România. Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form (Considerații filosofice pe în-

ţelesul tuturor), lucrare publicată la Berlin în 1861 (la Editura Librăriei Nicolai) laudă filosofi şi poeţi germani, pe Feuerbach, Fichte, Goethe, Hegel, Herbart, A. von Humboldt, Kant, Klopstock, Lessing, Schelling, Schiller. Filosofia e definită ca "ştiinţa relaţiilor pure"[1], dar şi ca "iubirea de ştiinţă", care "este în esenţă ştiinţa iubirii"[2]. Formula din urmă ar putea crea iluzia confundării filosofiei cu arta, ca şi unele pasaje precum: "Adevărata fire a poeziei este, după cum se ştie, nedespărţită de filosofie, căci poezia este încercarea făcută de om de a turna singularul într-un tot spre a conferi existenţei sale o formă armonioasă. (Citat din Carlyle, n.n.) Nicăieri nu apare mai frumos latura filosofică a poeziei decît în Prologul din Faust al lui Goethe /.../"[3] - după care urmează citatul doveditor. Acea afirmată "nedespărţire" implică însă o limpede disociere între singularul poetic ce dobîndeşte o formă armonioasă şi între ridicarea filosofică la relaţiile pure. Peste puţini ani, de la aceeaşi disociere porneşte şi textul inaugurativ al criticii estetice maioresciene, O cercetare critică asupra poeziei romane de la 1867, anume de la despărţirea dintre frumosul artistic şi adevărul ştiinţific[4], simţămîntul poetic (pasiunea poetică) şi orice "cugetare exclusiv intelectuală"[5], despărţire care asigură poeziei "repaosul inteligenţei"[6], confirmat între alţii prin Heine, după Buch der Lieder.

Maiorescu întemeiază, în spirit clasic şi raţionalist, autonomia fiecărei valori în parte, cu deosebire acea autonomie estetică, pe care se va clădi o bună parte a gîndirii estetice româneşti ulterioare. Împrejurarea de a fi rămas adeptul disocierilor, chiar între do-

---

1. Titu Maiorescu, Scrieri din tinereţe, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p.173.
2. Ibidem, p.178.
3. Ibidem, p.176-177.
4. Titu Maiorescu, Opere, vol.I, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p.9.
5. Ibidem, p.3o.
6. Ibidem, p.31.

menii şi îndeletniciri agreate aproape în aceeaşi măsură, o vor mărturisi şi însemnările tîrzii, din 1888, publicate în "Almanahul Societăţii Academice România Jună" din Viena, sub titlul Din experienţă: "In fiecare om sînt cel puţin doi oameni: omul ideilor şi omul simţirilor (minte şi inimă)"[7]; şi comite o greşeală cel ce presupune armonia lor obligatorie, căci, de pildă, marele fiziolog Rudolf Wagner de la Universitatea din Goettingen este un mare naturalist şi totodată un mare bigot, ceea ce dovedeşte împerecherea adesea contrastantă între diferite idei şi simţăminte. Gustul lui Maiorescu pentru limpeziri, inclusiv prin circumscrieri valorice cît mai lămuritoare, este evident şi fără alte probe. Exegeţii au discutat mult despre prioritatea influenţării sale timpurii de către Herbart sau Hegel, ca şi despre efectele ulterioare ale contactelor sale cu Kant şi Schopenhauer (vezi polemica lui Liviu Rusu cu punctul de vedere împărtăşit de Tudor Vianu ş.a.). Indiferent de soluţionarea diferendelor în interpretare, indiscutabilă rămîne receptarea preferenţială a unor construcţii din filosofia clasică germană, îndeobşte clasică şi în sens tipologic, deşi cu suplimentări de orientare romantică, dar fără a împieta asupra dominantelor de temperament şi stilistice. Din cauza constituţiei personale, ca şi a obiectivelor urmărite în planul treptatei şi ordonatei edificări a culturii naţionale, Maiorescu mai degrabă delimitează între ele valorile de care se preocupă, literatura şi artele, ştiinţele şi filosofia, cu bunul simţ şi claritatea ce i-au rămas mereu netulburate.

1.2. In cartea Hegel şi arta am imaginat o "posibilă triadă"[8], în cadrul căreia teza să pledeze în favoarea asocierii filosofiei cu arta, antiteza să polemizeze cu abuziva artisticizare necromantică a filosofiei, iar sinteza să recupereze şansele comunicării filosofiei cu arta, fără a renunţa însă la specificul fiecărei valori în parte.

---

7. Ibidem, p.503.

8. Ion Ianoşi, Hegel şi arta, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980, p.213-222.

Am ales atunci, ca punct inițial de referință, textul programatic de numai cîteva pagini, din 1906, al contelui Hermann Keyserling, Philosophie als Kunst (Filosofia ca artă), text care avea să fie inclus la începutul cărții tot astfel intitulate de către autor[9]. Keyserling își anunța opinia în aserțiuni apodictice ușor de rezumat: filosofia a fost prizoniera celor mai abstracte, pedante, seci și plictisitoare opțiuni, dar ea începe să scape de acest trist destin de cînd se recunoaște artă, superioară expresie vie a vieții; filosofia este artă în exact același sens ca pictura sau muzica, dominată de formă, de stil, doar că perfecțiunea ei estetică rezidă în gînduri, într-o viziune despre lume; dar filosofia este artă nu doar în plan estetic, ci și într-unul psihologic, ca o specifică explozie sufletească, exprimare a inexprimabilului; Platon, Goethe, Beethoven, Kant tălmăcesc în limbi diferite același mister și aspiră către același ideal; căci orice filosofie își trage valoarea obiectivă numai din caracterul ei eminamente personal; filosofia se cuvine să fie expresia vie a unei individualități unice, incomparabile, inimitabile, exclusive, drept care cel ce caută adevărul trebuie mai întîi să-și exprime în chip perfect propria sa personalitate...

Textul lui Hermann Keyserling pare astăzi destul de banal, în epocă a stîrnit însă oarecare vîlvă, deoarece semnaliza un anume reviriment petrecut în spiritualitatea germană și europeană, de la certitudinile raționaliste ale științei dominatoare la incertitudinile proprii și unor noi descoperiri științifice, dar mai ales unei arte sau unei filosofii iraționalist interpretabile, și tocmai din acest motiv substituibile una celeilalte. Tentațiile iraționaliste sau cele de natură intuitivistă, excesiv psihologizantă sau (într-un sens folosit mai cuprinzător decît de obicei) "expresionistă" au fost însă curînd depășite în mai multe direcții, atît în Germania cît și în țări

9. Hermann Keyserling, Philosophie als Kunst (ediția a 2-a), Otto Reichl, Darmstadt, 1922, p.1-7.

care s-au angajat de pe proprii poziţii, din capul locului mai "echilibrate", într-un dialog ascuţit cu respectivele "dezechilibrări". Semnificative, astfel, ni s-au părut şi în Hegel şi arta, şi continuă să ni se pară şi astăzi, polemicile la adresa lui Keyserling pe care le-au susţinut în chip expres mai mulţi gînditori români. Reproducem doar cîteva succinte probe, pentru a sugera, implicit, comunitatea neadeziunii la modul prea tranşant şi simplist reducţionist de a concepe "filosofia ca artă".

Comentînd continuarea poziţiei romantice, de către Keyserling, în Philosophie als Kunst ("Filosofia este artă pură"), Tudor Vianu se delimitează tranşant de acest radicalism estetic: "Filosofia nu mai este pentru el cunoştinţă, ci plasticizare, o lucrare formală în care interesul pentru conţinut dispare cu totul. Concepţia romantică a filosofiei ca poezie degenerează astfel la Keyserling în mărginita ei înţelegere estetică"[10]. Lucian Blaga e mai categoric în refuz: "Un neoromantism, firav şi cam de sfîrşit de veac, crea a ambianţă sufletească prielnică spectrelor metafizice de demult, iar în această atmosferă, pe urmă, contele Hermann Keyserling /.../ va considera filosofia, şi cu precădere aceea de orientare metafizică drept o «artă» ca oricare altă artă"[11]. El citează frînturi semnificative din textul incriminat şi îi contestă, punct cu punct, afirmaţiile, opinînd pentru un alt "drum regese de izbînzi" al filosofiei, şi decît cel al artei şi decît cel al ştiinţei - pentru o conştiinţă filosofică autonomă. Mircea Florian polemizează, la rîndul lui, atît cu J.Reinke din Die Kunst der Weltanschauung (Arta concepţiei despre lume) (1911), după care orice viziune despre lume implică o "artă de a intui" sau de a avea "viziuni", cît şi cu Hermann Keyserling, pentru care "filosofarea e o artă pură". "Confuzia săvîrşită de un Reinke sau Keyserling este

---

10. Tudor Vianu, Opere, vol.7, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p.399.

11. Lucian Blaga, Despre conştiinţa filosofică, Editura Facla, Timişoara, 1974, p.167.

cunoscută: e confuzie dintre funcţia de creaţie, de modelare, şi aceea de cunoaştere. Cunoştinţa nu «modelează», nu «stilizează», iar arta nu cunoaşte"[12].

1.3. De la refuzul comun al refuzului de a admite autonomia filosofiei, să detaliem concepera ei distinctă de către Mircea Florian, Tudor Vianu şi Lucian Blaga. De la început, între ei se impun atît anumite diferenţe profesionale, cît şi corespunzătoare apropieri de problema cercetată. Mircea Florian este filosof pursînge şi din acest unghi preocupat de Filosofie şi artă - în cel de-la doilea întins studiu al cărţii Metafizică şi artă (1945). Tudor Vianu este mai ales estetician, urmărind din această perspectivă raportul dintre Filosofie şi poezie (1937); volum ce cuprinde o introducere (Religia, filosofia şi arta în epoca specializărilor) şi cinci studii (Filosofie şi poezie, Poezie şi mitologie, Poezia filosofică, Filosofia ca poezie, Interpretarea filosofică a poeziei), dintre care penultima ne va reţine cu deosebire atenţia. Lucian Blaga este în egală măsură poet şi filosof, în ipostaza din urmă preocupat şi el de Filosofie şi stil, Filosofie şi artă - după cum se intitulează două capitole din testamentul său filosofic, Despre conştiinţa filosofică (curs ţinut în 1946/47 la Facultatea de filosofie şi litere a Universităţii din Cluj, tipărit în 1974). Din pricina înrădăcinării duble, cazul Blaga ni se pare, dintre cele amintite, cel mai interesant.

1.4. Pe Mircea Florian îl nelinişteşte "tendinţa de generală revărsare a artei"[13] asupra tuturor celorlalte producţii şi, mai ales, ambiţia filosofiei de a deveni o formă de "poezie", de "creaţie", de "modelare", de "plasticizare", la antipodul preciziei sistematice. Amalgamările dintre artă şi filosofie le consideră fatale pentru ambele:

---

12. Mircea Florian, Metafizică şi artă, Casa Şcoalelor, 1945, p.242-243.

13. Ibidem, p.9o.

"Panestetismul, considerarea lumii *sub specie pulchritudinis*, este o falsă perspectivă. Dacă, principial, orice poate fi contemplat estetic, nu orice atitudine umană se reduce la o atitudine estetică. Esteticul nu comportă generalizare culturală. Cine pretinde prea mult de la estetic îi primejduieşte nu numai autonomia, dar şi existenţa. Şi, fireşte, nu mai puţin face precară ştiinţa filosofiei"[14]. Contemplaţia estetică, arta liniştesc discordiile, se închid întru sine, se îndestulează cu propria lor perfecţiune; gîndirea filosofică e neliniştită, nemulţumită de sine, silită să se explice cu îndoiala. Obiectul estetic nu poate fi despărţit de eul ce trăieşte satisfacţia; filosofia are un "obiect de cunoscut", unul existent şi nu de-abia necesar a fi construit de către un subiect. Filosofia e interesată de cunoştinţe, ea este teorie, ştiinţă şi "se poate dispensa de periculosul privilegiu de a fi artă"[15]. Nu "prin absorbirea ei în artă"[16] poate filosofia recîştiga vigoarea ei de odinioară, fiindcă nu "moartea visului", ci "moartea adevărului" o periclitează. Să menţinem, aşadar, distincţia celor două funcţii fundamentale ale naturii umane; lumii estetice, artei, poeziei să le păstrăm funcţia "creatoare", dar, împotriva apologeţiştilor estetismului, filosofiei să-i rezervăm "funcţia de cunoaştere sau teoretică"[17].

Dintre toţi gînditorii români studiaţi, Mircea Florian este cel mai univoc şi categoric convins de natura ştiinţifică a filosofiei, refractară oricărei tentative de a o "artisticiza". Această orientare a sa o confirmă şi marea sa lucrare postumă, *Recesivitatea ca structură a lumii*[18], care, o dată apărută integral, îl va confirma - credem - ca pe un deosebit de important filosof.

---

14. *Ibidem*, p.234.
15. *Ibidem*, p.241.
16. *Ibidem*, p.243.
17. *Ibidem*, p.246.
18. Vezi Mircea Florian, *Recesivitatea ca structură a lumii*, vol.I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983.

1.5. Tudor Vianu şi-a construit întreaga Estetică[19] (1934, 1936) pe dihotomia autonomie-eteronomie a artei, rediscutată din trei unghiuri, al operei, al creatorului şi al receptorului; după cum conflictul şi unitatea valorilor, în plan cuprinzător, îi întemeiază şi Introducerea în teoria valorilor (1942) şi Filosofia culturii[2o] (1944). In voita restringere a probelor doveditoare, ne referim încă numai la volumul amintit Filosofie şi poezie, în care - prelungindu-şi acumulările din timpul studiilor de la Tübingen, în lumina unui maiorescianism temperamental şi de convingeri, mereu atent la dreapta măsură între laturi - Vianu caută să echilibreze atît cucerirea kantiană a autonomizării valorilor, cît şi efortul romantic către totalizare, pe baza noii solidarizari între valori, promovat de către un Fr.Schlegel sau Schelling, Wagner sau Nietzsche. Dilema s-a ascuţit, pe parcursul secolului trecut, între punctul de vedere optînd pentru specializare şi cel dornic de a redobîndi unitatea lucrurilor. In sensul din urmă, şi filosofia şi arta sînt recunoscute de Vianu ca puncte de observaţie a totalităţii, ferestre îndreptate către perspectivele cele mai largi, profund înrudite în năzuinţa de a lua cu mijloace specifice lumea în stăpînire. Autorul e favorabil înfrăţirilor axiologice, dar refuză interpretarea lor romantic partisană: "poesia filosofică" şi "filosofia ca artă" - deoarece formele spiritului "nu sînt obligate a sacrifica ceva din originalitatea lor pentru a stabili legături între ele"[21]. Capitolul amintit, Filosofia ca poezie (text apărut mai întîi de sine stătător în aprilie 1936) detaliază împotrivirea la "estetizarea filosofiei", prin care metodele logice şi analizele riguroase sînt înlocuite cu fantezia şi intuiţiile sentimentului. Hegel sau Schelling, dar chiar şi Fr.Schlegel sau Novalis au mai făcut clare distincţii între abstracţia din filosofie şi din poesie, "rolul poeziei în lucrarea

---

19. vezi Tudor Vianu, Opere, vol.6, Editura Minerva, Bucureşti, 1976.
2o. vezi Tudor Vianu, Opere, vol.8, Editura Minerva, Bucureşti, 1979.
21. Tudor Vianu, Opere, vol.7, ed.cit., p.363.

filosofiei" a fost exacerbat de-abia de către "curentul antiintelectualist" - în practică prin Nietzsche ori Bergson ("mari scriitori"), cu suplimentări teoretice la Dilthey sau Keyserling. Vianu se ferește de amalgamarea, pînă la indistinct, dintre gîndul filosofic și expresia poetică. El nu ezită, totodată, să evidențieze momentele analoage cu creația artistică în opera sistematică a filosofiei. Si în filosofie contează opțiunea subiectivă pentru o anumită soluție, profunzimea individualității din care urcă aspirația către totalitate. "Fără spirit poetic, speculația filosofică n-ar ajunge niciodată la termenul ei. Una este însă a mărturisi însemnătatea spiritului poetic în construcțiile sistematice ale filosofiei și alta a proclama că numai acest spirit are însemnătate și că întreaga întreprindere a filosofiei se resolvă în funcțiunile lui"[22]. Expresia poate de asemenea dobîndi valoare estetică, deși "frumusețea scrisului filosofic nu este de ordinul sensibilității, ci al abstracțiunii. Abuzul imaginației și al sensibilității în filosofie impresionează ca o lipsă de stil, ca un defect de gust"[23]. In cele din urmă, pentru Vianu poezia și filosofia nu promovează soluții absolut simetrice în privința împrumuturilor reciproce. Ca manifestare mai spontană și suficientă sieși, poezia poate să atingă intuițiile cele mai abstracte fără împrumuturi din filosofie, pe cîtă vreme filosofia, cu formele ei cele mai evoluate "nu se poate lipsi cu totul de ajutorul poeziei. Putem concepe o poezie fără filosofie, dar nu și o filosofie fără poezie, deși nu în sensul mai totdeauna radical al romanticilor și al epigonilor lor"[24].

Echilibrul, periclitat de către partizanate, Tudor Vianu îl recîștigă prin această concluzie - pe care am putea-o privi și ca punte între cei ce desfid și cei ce susțin "arta filosofiei".

---

22. Ibidem, p.404.
23. Ibidem, p.405.
24. Idem.

1.6. In discuţia purtată, Lucian Blaga ocupă un loc deosebit, din cîteva motive. El îşi împarte adeziunile între poezie şi filosofie. Identitatea personalităţii le şi uneşte, însă, pe acestea. S-a vorbit despre "poetul filosof" şi "filosoful poet". Dacă prima sintagmă nu ridică vreo opoziţie de principiu, ci doar pretinde o decodare particulară, cea de a doua formulă (la lectura trilogiilor filosofice blagiene aparent la fel de evidentă) se izbeşte de împotrivirea autorului faţă de orice confuzie între Filosofie şi artă - după cum se numeşte respectivul capitol din lucrarea Despre conştiinţa filosofică. Aici el refuză tentaţia, vădită de la romantism încoace, de a echivala filosofia cu arta. Blaga vorbeşte de două soluţii avansate în acest sens. Una încearcă să amalgameze la propriu filosofia cu arta, fie în varianta susţinută la un moment dat de Schelling şi teoretizată mai ales de Novalis, după care filosofia resimte puternic "Duhul basmului", fie în varianta lui Schopenhauer şi Nietzsche, care culeg varii sugestii din artă, îngăduindu-şi masive transpuneri reciproce de mijloace şi moduri din filosofie şi artă, socotite asemenea unor vase comunicante. "Linia de mişcare a acestui gen rămîne însă laterală faţă de drumul mare al filosofiei"[25]. De aceea, a doua soluţie vizează înseşi concepţiile epocale din istoria gîndirii, încercînd a subsuma artei chiar filosofia unui Platon, Aristotel, Plotin, G.Bruno, Spinoza, Leibniz, Fichte sau Hegel. Este momentul mai sus pomenitei critici a lui Keyserling. Un şir de argumente disociază "drumul regesc de izbînzi" al filosofiei, pentru a salva autonomia acesteia şi în raport cu arta şi în raport cu ştiinţa. Interesantă ni se pare, totuşi, insistenţa cu care, în diferite pasaje ale cărţii sale, autorul reia o convingere a sa fără voie favorabilă reasocierii filosofiei cu arta. Ideea e formulată astfel: "Metafizicianul este autorul unei lumi. Un filosof care nu ţine să devină autorul unei lumi îşi suspendă vocaţia /.../"[26]. "Filosoful aspiră să devină autor al unei lumi, cîtă vreme omul de ştiin-

---

25. Lucian Blaga, Despre conştiinţa filosofică, ed.cit., p.166.
26. Ibidem, p.32.

ţă îşi asumă rolul de cercetător al unui domeniu delimitat din cîmpul infinit al fenomenelor"[27]. "Filosoful este prin intenţie autor al unei lumi"[28]. "/.../ filosoful năzuieşte să devină autor al unei lumi"[29]. Repetiţiile se explică, probabil, prin oralitatea cursului universitar iniţial. In cazul nostru, ele au utilitatea statornicirii unui gînd, capabil să reabiliteze înrudirea filosofiei cu arta.

Reabilitarea nu se opreşte însă la acest stadiu indirect. Blaga disociază[30] sistemele după "arhitectura de substanţă omogenă" (Spinoza, Fichte, Hegel) şi "arhitectura din substanţe diverse" (Platon, Descartes, Leibniz, Kant), iar apoi, sub raport "formal", sistemele ce prind fiinţă în aspectele liniare ale unui cristal (Spinoza) şi cele plastice, închegate ca un organism (Schopenhauer, Leibniz). Capitolul Filosofie şi stil relevă "o uluitoare coincidenţă de stil"[31], barocă, între metafizica lui Leibniz şi muzica lui Bach. "Polifonia metafizică" a monadelor lui Leibniz amintesc de coralele, cantatele, pasiunile, fugile lui Bach, polifonia lor contrapunctată. "Dacă monadele lui Leibniz ar cînta, viziunea lui s-ar transforma într-o audiţie de gen Johann Sebastian Bach, închipuită la potenţă divină"[32]. Este apoi înfăţişat paralelismul stilistic între Bergson şi Rodin. Ideea acestor paralelisme stilistice datează încă de la Fețele unui veac (1926), lucrare în care Blaga argumentează înrudirea formativă a năzuinţelor manifestate simultan în filosofie şi politică, artă şi ştiinţă[33], de pildă, în romantism, între Hegel, Delacroix, Byron, Cuvier;

27. Ibidem, p.55.
28. Ibidem, p.57.
29. Ibidem, p.134.
30. Ibidem, p.139.
31. Ibidem, p.158.
32. Ibidem, p.160. Schiţa lui Mihai Ralea, din 1931, intitulată Clasificarea muzicală a sistemelor filosofice, enumeră alte cîteva paralelisme: Kant - Bach; Renouvier - César Franck; Guyau - Bizet; Nietzsche - Wagner; Schopenhauer - Berlioz; Rousseau - Schubert; Goethe - Beethoven; Hegel - Brahms; Bergson - Richard Strauss (vezi Mihai Ralea, Scrieri, vol.II, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p.634.
33. Vezi Lucian Blaga, Zări şi etape, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968.

în trecerea de la romantism la naturalism, între Feuerbach, Michlet, Balzac, Comte; în naturalism, între Flaubert, Zola, Kirchhoff, Marx; în impresionism, între Mach, Bergson, Manet, Debussy; în "Noul Stil", de esență expresionistă, între Van Gogh, Nietzsche, Werfel, G.Kaiser, Lorentz, Einstein, Picasso. Adeziunile intime ale lui Blaga însuși se situează în prelungirea acestei din urmă stilistici, favorabilă impactului valoric.

Fascinantă la Blaga este concomitenta lui împotrivire de principiu la amestecul valorilor și demonstrarea în fapt a paralelismelor stilistice dintre ele. Am putea încerca o decodare psihanalitică a refuzului teoretic în chiar atracția practică pentru imagistica și metaforizarea propriului sistem filosofic. Intemeierea lui gnoseologică, din Trilogia cunoașterii, se bazează pe Eonul dogmatic, Cunoașterea luciferică și Cenzura transcendentă. Pe parcurs, Blaga folosește multe sintagme și formule care "poetizează", chiar la un prim nivel instrumental, filosofia: "planuri de revelare", "topografia misterelor", "Marele Anonim" ș.a. Blaga implică întregul destin uman și valorizator într-un sistem de "o irecuzabilă orientare creatoare"[34]. Care cum ar putea absenta din el, în cazul unui mare poet, o consubstanțialitate poetică?!

1.7. Cel ce purcede la programatica abilitare a înrudirii filosofiei cu arta este însă D.D.Roșca, în Existența tragică. Eseul a fost gîndit și scris după revenirea de la studiile vieneze și pariziene și susținerea lucrării de doctorat Influența lui Hegel asupra lui Taine. A fost elaborat între 1928 și 1933 și a apărut în 1934. Cititorului de azi ar putea să-i pară un ecou tîrziu al Lebensphilosophie-ei sau o prevestire a împlinirilor existențialismului. In fapt, el este ancorat și în sursele luminismului din Ardealul de obîrșie al gînditorului și în tradițiile riguros logice și raționaliste de care el s-a impregnat în anii de studii, mai cu seamă prin intermediul lui Hegel (chiar dacă

34. Lucian Blaga, Opere, vol.8, Trilogia cunoașterii, Editura Facla, Timișoara, 1974, p.544.

printr-un Hegel neeliberat încă de implicații iraționaliste). Performanța proprie constă în desvăluirea unui teritoriu bogat în interferențele factorilor obiectiv și subiectiv, ontologic și psihologic, intelectiv și afectiv, provenind din lumea reală și din răsfrîngerile ei lirice și tragice.

In acest spațiu osmotic expune Roșca "filosofie neconfortabilă" a "existenței tragice" asumate și susține, implicit, înrudirea metafizicii cu arta, cu poezia. Motivele i se par la îndemînă: și metafizica are rădăcini de esență "lirică", iar în atitudinea ei față de "marele Tot", față de "Intreg" ea are nevoie de formă și de emoții colorate estetic. Raportarea filosofică la lume, una de ordin opțional și valorizator, își asumă "fiorul estetic". Dacă știința se adaptează la realități de sine stătătoare și ca atare demne de a fi cercetate, filosofia solicită, în schimb, chiar în cercetările pe care le întreprinde, "trăirea" izvorîtă din străfundurile personalității și definindu-i destinul. De aici nevoia solidarizării filosofiei cu arta, în tentativa lor comună de a depăși existența pură și simplă (supusă experiențelor pozitive ale științei), către o existență iluminată de sensuri și opțiuni, interese și valori.

Roșca reafirmă înrudirea filosofiei cu arta, pe cît de categoric tot pe atît de nuanțat. Chiar introducerea cărții e edificatoare în ambele privințe. După opinia autorului, filosofia este o "încercare de motivare - cu argumente luate din cunoaștere - a unei atitudini moral-estetice în fața existenței ca totalitate, atitudine ale căror resorturi secrete sînt de natură afectivă"[35]. Nu este însă vorba doar despre un lirism originar, lipsit încă de o metodă severă, ci de unul care "trebuie să fie tradus, aș zice: strecurat, prin sita deasă și purificatoare a cunoașterii disciplinate cu rigoare"[36]. De aici constatarea că "liniile de direcție ale metafizicii nu sînt absolut identice cu cele ale artei mari, dar merg paralel cu acestea"[37]. In capitolul

35. D.D.Roșca, Existența tragică, Editura Stiințifică, București, 1969, p.2o.
36. Ibidem, p.22.
37. Ibidem, p.26.

de la care cartea își trage denumirea, cel conclusiv, Roșca recapitulează treimea diferită de știință, "atitudinea estetică, morală ori filosofică" ("sentiment estetic, pasiune morală ori interiorizare metafizică")[38]. Pentru el, "atitudinea metafizică și cea estetică, deși diferite, și de neînlocuit una cu cealaltă, au afinități profunde"[39]. Afinitățile elective ale filosofiei pot chiar favoriza fie esteticul fie eticul, dar nu despre "pura nevoie estetică sau pura pasiune morală" este vorba, ci despre precumpănirea cîte unui element, pe care filosofia o satisface prin mijloace proprii. Ar fi vorba despre două conștiințe sufletești și două atitudini pe baza conștiinței tragice, una mai contemplativă, ca la vechii elini, alta mai tensionat-activă, ca la moderni, dar care fuzionează, pînă la urmă, într-o trăire artistică. "In cazul întîi, omul se aseamănă artistului mare prin detașarea sa completă de existență". "In cazul al doilea, omul se aseamănă artistului mare prin libertatea interioară enormă (cea mai mare din cîte există) care-i modelează ca pe o operă de înaltă artă, viața. /.../ Privită în această zonă spirituală, viața, cu seriozitatea ei tragică, îmbracă haina fermecătoare și emoționantă la extrem a marii arte"[4o].

E reformulat, astfel, idealul schillerian al "educației estetice", într-o variantă "naivă" și alta "sentimentală". Paradoxul, deloc neglijabil, constă în efortul lui Roșca de a nu reveni deasupra "estetizărilor" lui Fr.Schlegel și Novalis, Schopenhauer și Nietzsche, Dilthey și Keyserling, ci de a păstra continuitatea concepției sale față de continuitățile de gîndire hrănite de Kant și Hegel. El nu-și va dezminți acest atașament pînă la sfîrșitul vieții.

Pentru o clipă să ne oprim și la cîteva din studiile sale despre Hegel, cu atît mai îndreptățit cu cît sub îndrumarea lui și cu decisiva și directa lui contribuție a fost înfăptuită traducerea in-

38. Ibidem, p.157.
39. Ibidem, p.183.
4o. Ibidem, p.2o4-2o5.

tegrală a tratatelor hegeliene. Studiul despre Hegel inclus în volumul Linii şi forme (1943) insistă asupra dotării filosofului comentat "cu o extraordinară putere de expresie verbală, mai precis poate: cu o mare imaginaţie verbală"[41], ceea ce a dovedit de termeni eminamente hegelieni ca Werden, Sollen, Sein, Ansichsein, Beisichsein, Anderssein, Fürsichsein ş.a. In voinţa de a produce ştiinţă, Hegel sacrifică elementul afectiv al conştiinţei, dar totodată caută să şi sintetizeze cele două funcţiuni sufleteşti antagoniste. Tot astfel, stilul său dialectic de gîndire transpune o viziune mistică - "existenţa, în totalitatea ei, este viaţă"[42] - într-o demonstraţie raţională. Această concepţie, anterioară cu un sfert de secol, Roşca o amendează în studiile cărţii sale tîrzii Insemnări despre Hegel (1967). Unilaterală i se pare a fi fost mai ales înţelegerea raportului dintre elementul intelectual şi cel afectiv la Hegel. Problema continuă să-l preocupe totuşi. El o urmăreşte etimologic, ca raport dintre concret şi speculativ, prin imaginile şi metaforele vehiculate de filosoful german, la nivelul elasticităţii noţiunilor, al sensibilizării conceptelor producătoare de reacţii emoţionale, al desfăşurărilor de idei cu valori de sugestii infinitezimale, asemănătoare cu o "stare de poezie". "De aceea, numeroase pagini hegeliene, ţinute constant pe planul de mişcare a raţiunii, adică neconţinînd în ele nimic «mistic» şi «misterios», au ceva din particularităţile produselor artei /.../"[43]. Sau: "/.../ opera lui Hegel este, pe unele laturi esenţiale ale ei, ca o mare operă de artă cu semnificaţii adesea multiple în zonele ei de umbră şi de sugestie /.../"[44].

"Arta" filosofiei Roşca o evidenţiază în continuare prin "prinţul filosofilor". El nu părăseşte terenul dialecticii hegeliene concrete dintre raţional şi afectiv, chiar dacă estompează anterior .

---

41. D.D.Roşca, Linii şi figuri, Editura "Ţara", Sibiu, 1943, p.92.
42. Ibidem, p.1o3.
43. D.D.Roşca, Insemnări despre Hegel, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1967, p.36.
44. Ibidem, p.4o.

presupusa înrădăcinare a respectivei componente estetice în factori mai degrabă iraționali. Să notăm, în treacere, similitudinea acestei presupuneri cu interpretarea dată de Blaga "violenței rațiunii" în Despre conștiința filosofică"[45], cu privire la care am avut prilejul să ne pronunțăm în cartea despre Hegel[46]. Hegel în genere și în speță "beția bachică" ("der bacchantische Taumel") a conceptelor sau "violenia rațiunii"("die List der Vernunft") vor mai putea servi și altora întru descoperirea tranziției către artă tocmai a unei filosofii logic sistematice.

1.8. Povestiri despre om după o carte a lui Hegel (1980) și-a intitulat Constantin Noica cele două interpretări (din tripticul ce și-a propus) după Fenomenologia spiritului; numite, la rîndul lor, Neobișnuitele întîmplări ale conștiinței și Povestea unui om ca toți oamenii. "/.../ opera lui Hegel este Cartea omului, una pe care o citim, pe neștiute, statornic"[47]. Noica își probează enunțul cît se poate de amănunțit. Izbînda tinereții lui Hegel el o rescrie ca pe "o mie și una de nopți" a umanității, un șirag de povestiri sau un roman grandios al filogenezei și al ontogenezei, în care cititorul să-și recunoască apartenența de specie și individuală. Cu aceasta, Noica transmută filosofia în artă, într-o artă povestitoare, epică la temelie, ajutător lirică și mai ales dramatică, imposibil de a nu se satura de o consubstanțială arhitectonică și muzicalitate.

Cu mult în urmă, într-un Jurnal filosofic (1944), Noica relevase toate cîte, după Vitruviu, un autentic arhitect trebuie să știe în afara arhitecturii: să scrie, să deseneze, calcul, geometrie, op-

---

45. vezi Lucian Blaga, Despre conștiința filosofică, ed.cit., p.112-114.

46. vezi Ion Ianoși, Hegel și arta, Editura Meridiane, București, 1980, p.250-252.

47. Constantin Noica, Povestiri despre om după o carte a lui Hegel, Editura Cartea Românească, București, 1980, p.5.

tică, istorie, filosofie, muzică, medicină, jurisprudență, astronomie[48]; după cum tot acolo notase "sentimentul muzical al lucrului filosofic /.../"[49], după ce vorbise mult şi la superlativ despre Bach şi spusese: "dacă iubiţi muzica, - pierderile, curgerile, creşterile; dacă vă place geometria şi rigoarea, fără să vi se împietrească inima şi mintea; dacă aveţi un dram de nebunie şi un munte de măsură - veţi întîlni, cîndva, filosofia"[5o].

Acestui ideal unificator de ştiinţe-arte-filosofie, după model antic grec şi clasic german, avea să-i rămînă Noica îndatorat pînă tîrziu, chiar dacă în ţesătura lui anume filosofia avea să ajungă dominatoare şi acaparatoare, pînă a pune în umbră suratele dintre arte. Am putea invoca notaţii tîrzii cam depreciatoare la adresa unor arte sau artişti, şi nu numai la adresa cinematografiei sau plasticii, dar şi a muzicii. De dragul simetriei contradictorii ne vom mulţumi însă cu Despărţirea de Goethe (1976), carte pe drept controversată, dar care limpezeşte, în orice caz, sistemul de opţiuni al autorului, la ambii poli. Unul dintre aceştia a fost Hegel, filosoful prin excelenţă, care, chiar în calitatea lui nedezminţită, se lasă transfigurat - de către cel în stare să facă acest lucru - într-un artist pe cît de fără voie pe atît de copleşitor. Iată însă că, dacă impactul filosofiei cu arta s-a dovedit cu acel prilej practic posibil, la Goethe, în schimb, e teoretic negată tocmai realitatea impactului artei cu filosofia. In cele din urmă, din acest motiv anume se şi "desparte" Noica de Goethe: pentru a fi fost prea cantonat în artă, respectiv în intuiţie şi cel mult în intelect (facultate a conceptelor), dar fără acces la raţiune (facultate a ideilor). Goethe gîndeşte despre polarităţi, fenomenul originar sau ideea panteistă, conştiinţa lucrurilor nu-i este însă contopită cu conştiinţa de sine, singurul impact care naşte filosofie.

---

48. Constantin Noica, Jurnal filosofic, Editura "Publicom", Bucureşti, 1944, p.22.
49. Ibidem, p.73.
5o. Ibidem, p.13.

Gîndirea lui se menţine la "intuiţia intelectuală", la nivelul plastic, al ochiului, al naturii. "Plecat către filosofie, Goethe se regăseşte poet"[51]; "gîndirea sa are stigmatele nefilosofiei"[52]. Nu ne interesează acum cele douăsprezece motive pentru care i se refuză lui Goethe apartenenţa la filosofie[53], ci doar polarizarea netă pro şi contra a alegerilor lui Noica. Repet de dragul evidenţei: el îl recuperează pe filosoful Hegel ca artist, dar îi negă artistului Goethe calitatea de filosof. Si dacă nu mărturiseşte pînă la capăt demersul pozitiv pe care-l întreprinde în "povestiri", negarea o etalează cu obstinaţie printr-o "despărţire".

Acesta este paradoxul tîrziului Noica, atît de intransigent adept al filosofiei, încît e dispus la expulzarea platonică a artei din cetatea sa ideală. Mai mult decît atît: e dispus la chiar expulzarea lui Platon, acolo unde el nu corespunde întru totul propriului său ideal "platonic". O dovadă în acest sens sînt interpretările lui Noica la două dialoguri incluse în al IV-lea volum al Operelor lui Platon. Dacă adeziunea lui faţă de Phaidon este manifestă şi subliniată, în schimb Phaidros îi trezeşte o seamă de suspiciuni tocmai pe măsura cedărilor sale faţă de o predominare a "esteticului". "Muzicalul" platonician din Phaidros i se pare lui Noica a fi contribuit decisiv la încetăţenirea imaginii false a platonismului peste veacuri. "Cine aşadar caută pe Platon în Phaidros, subjugat fiind de frumuseţea artistică a dialogului, riscă să rămînă la un Platon al frumuseţii pure şi simple"[54]. Partea de "inspiraţie" se transformă aici într-un adevărat "delir", într-o debordare a cadrului logic pe care nici interpretul n-ar mai putea-o urmări într-un mod cît de cît riguros. Căci interpretul "poate da socoteală de o desfăşurare controlată şi sigură a gîndului, cum apare ea de obicei în dialogurile lui Platon; despre o re-

51. Constantin Noica, Despărţirea de Goethe, Editura Univers, Bucureşti, 1976, p.118.

52. Ibidem, p.138.

53. Vezi Ibidem, p.128-137.

54. Platon, Opere, IV, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1983, p.347.

vărsare a gîndului nu poate da socoteală, aşa cum geograful redă cu strictețe traseul unui rîu, dar nu poate descrie o revărsare de ape"[55].

Paradoxul paradoxului constă însă, la Noica, în desfăşurarea autentic artistică pînă şi a suspiciunilor la adresa artei. In plus, ele mai sînt contracarate şi prin numeroase concesii. Mărturie stau cărțile în care filosofiei îi sînt ataşate probe artistice din perimetrul național şi universal: Spiritul românesc în cumpătul vremii. Sase maladii ale spiritului contemporan şi Sentimentul românesc al ființei (ambele apărute în 1978). Acele "maladii" definitorii pentru spirit ("catholita", "todetita", "horetita", "ahoretia", atodetia", "acatholia") le exemplifică Don Juan, Tolstoi, Godot ş.a. [56], după cum rostirea românească pune în joc tot şase situații ale ființei, situații ontologice, prin: "n-a fost să fie", "era să fie", "va fi fiind", "ar fi să fie", "este să fie", "a fost să fie", Acelaşi sentiment românesc al ființei îl evidențiază şi basmul Tinerețe fără bătrînețe, ca şi Eminescu ori Brâncuşi, întrucît "cultura noastră a avut în trecut trei mari gînditori care să-şi fi pus problema ființei: limba, un poet şi un sculptor"[57]. Iată cum pot fi totuşi durate punți "între" Goethe şi Hegel!

Cea mai de seamă legătură a filosofiei cu arta o realizează însă Constantin Noica însuşi, în planuri expresive şi constructive. El face pînă şi ceea ce nu crede că ar trebui făcut, aproximativ în succesiunea lui Blaga. Ca şi predecesorul său, el nu teoretizează "arta filosofiei", dar o practică. Parafrazîndu-i distincția, am putea spune că nu discută despre ea, dar o topeşte în rațiune. Maeştrii săi recunoscuți, Platon, Hegel, Heidegger îi sînt de ajutor întru reuşită.

55. Ibidem, p.363.
56. vezi Constantin Noica, Spiritul românesc în cumpătul vremii. Sase maladii ale spiritului contemporan, Editura Univers, Bucureşti, 1978.
57. Constantin Noica, Sentimentul românesc al ființei, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978, p.162.

1.9. Să recapitulăm cele spuse pînă aici. Din a doua jumătate a veacului trecut și cu deosebire pe parcursul noului secol, gîndirea românească s-a confruntat mereu cu interacțiunea unor distincte valori spirituale, inclusiv cu aceea dintre artă și filosofie, impactul cărora a fost privit din ambele direcții și în numele înrudirii amîndurora. In cugetarea europeană a vremii s-a născut alternativa, nu o dată dilematică, între autonomia și solidaritatea valorilor. Filosofii români au receptat ambele tendințe precumpănitor pe canale germane, la care s-au raportat din unghiul propriilor lor tradiții și sub imperiul propriilor lor nevoi contemporane, în care continuau să acționeze dominante îndeobște neolatine, clasice, luministe. Acestea, ca și răstimpul scurs pînă la asimilarea activă a unor impulsuri (răstimp suficient și pe sol cultural german pentru acumularea unor amendamente sau configurarea unor tendințe noi), a făcut ca romantismele sau neoromantismele să fie de regulă tratate cu circumspecție și trecute prin filtrul temperărilor critice. Autonomia și solidarizarea au ajuns, astfel, să se amendeze și să se susțină reciproc, într-un echilibru fortificator. Dincolo de multe deosebiri între soluțiile individuale preconizate, a fost îndeobște ocolită gesticulația indistinctă și zgomotoasă. Unii au suspectat, alții au favorizat amestecul valorilor; au fost cîțiva care l-au suspectat în teorie și l-au favorizat în practică. Filosofia a fost prezervată în specificul ei, dar, cu pondere diferită, a fost concepută și ca favorabilă interacțiunilor cu arta.

De la discutarea cîtimii artistice <u>principial</u> admise în filosofie, s-ar cuveni să trecem la demonstrarea <u>faptică</u> a impactului realizat, cu sau fără voie, într-una sau alta dintre operele filosofice românești. In lumina distincției, convenționale desigur, dintre intelect și rațiune, pînă acum ne-am limitat la o expunere intelectivă. Ar trebui acum să recompunem conștiința lucrurilor contopită cu conștiința de sine, să urmărim reconstrucția rațiunii concrete și totale în automișcarea pe care o statornicește cîte o operă singulară.

Ne vom limita, dintre toate demonstrațiile posibile sub acest raport, doar la cîteva probe ale aceluiași Constantin Noica sau ale raportării la convingerile lui.

B. Cîteva exemple

1.1. Șase maladii ale spiritului contemporan. Titlul complet al cărții lui Constantin Noica este, cum am văzut, Spiritul românesc în cumpătul vremii – Șase maladii ale spiritului contemporan[58]. Cuvîntul repetat în titlu și în subtitlu indică precumpănirea unei dialectici spirituale, pentru care modelul fusese Fenomenologia spiritului. Căci pe Noica îl fascinează, anume, aventurile tipologic "prescurtate" ale spiritului uman. Istoria el o transpune logic, diacronia în sincronie, urmărind "tabele" (cvasimendeleieviene) de "elemente" ale gîndirii omenești, în genere, ale celei românești, în speță. In măsura în care mișcarea reală pare în acest fel reductibilă la automișcarea gîndului (autorului și, deopotrivă a gîndului celui diagnosticat), constatarea spiritualismului este iminentă. Corectă ea se va păstra, însă, numai cu unele amendamente: în planuri generale și de principiu nu este vorba de idealism, întrucît aceste perspective nu sînt și nu se pretind riguros gnoseologice (și nici măcar riguros filosofice, în accepție modernă, de după elenitate), așa cum fusese cazul cu Hegel; iar propensiunea lor către "spirit", gnoseologic unilaterală, rămîne, ontologic, axiologic și mai ales "culturologic", saturată de variate resurse civilizatorice, tehnice, științifice, istorice, umane, adică de un șir de "realii" care o feresc de extremul speculativism. In fond, Noica nu discută raportul ideii cu realitatea, el se concentrează propriu-zis asupra ideilor (rezultate din real, firește, și cu "resturi" de real), modelîndu-le "arhitectonic" și "muzical", ca pasibile de construcții și partituri, pe care cititorul să le poată contempla și care să-i vibreze în suflet. "Aventura ideilor" e ceea ce se urmărește;

58. Vezi Constantin Noica, Spiritul românesc în cumpătul vremii. Șase maladii ale spiritului contemporan, Editura Univers, București, 1978.

desigur, în anumite momente ea poate să pară sau să fie o "poveste" în prea mare măsură de sine stătătoare şi insuficient - sau insuficient de riguros - întemeiată, dar chiar această autonomie a autodesfăşurărilor priveşte, în substanţă şi ca efect, valori umane indubitabile, despre care şi pentru care se "povesteşte". Aventura devine astfel a omului, ea îi aparţine generic, naţional şi individual; dar ea devine şi o consubstanţială aventură a "povestitorului". O atare eseistică filosofică despre cultură şi pentru umanism, ar trebui privită în propriile ei graniţe, care sînt - evident - şi propriile ei limite. Căci, oricîte apeluri ajutătoare va lansa, pe parcurs, spre natură sau ştiinţele naturii sau tehnici aparent neînsufleţite, ea le va "însufleţi" în chip obligatoriu, nu pentru a răsturna un raport şi a înceţoşa o derivare, ci pentru a se conforma comandamentelor unei meditaţii de "suflet" şi de "spirit", relativ nepreocupată de altceva. Putem constata această nepreocupare (ce pune între paranteze unele zone vaste), după care şi prin prisma căreia va trebui să ne concentrăm însă asupra unor prezenţe, inclusiv cele metaforice sau care metaforizează istoria şi chiar natura. Spusese doar Marx despre Bacon, "primul creator al materialismului", că la el "materia, în toată strălucirea ei poetic-senzorială, surîde omului întreg"[59]. Noica nu e materialist, dar nici idealist în sensul clasic riguros; l-aş numi mai degrabă - un moderat spiritualist, unul care doreşte să vadă cultura umană milenară surîzînd "omului întreg"; drept pentru care îşi permite, cînd şi cînd, să ne prezinte şi materia în strălucirea ei "poetic-senzorială", sau istoria în prescurtare aforistică, mai mult intuitiv-luminatoare decît descriptiv-cognitivă.

Totuşi, această eseistică nu este liberă de rigori, ci lăuntric determinată, patronată de un mărturisit efort sistemic. Noica încearcă o originală joncţiune între eseul şi tratatul filosofic, între Camus şi Hegel (primul nume îl invoc doar ca sugestie, al doilea -

59. Karl Marx, Friedrich Engels, Opere, vol.2, ediţia a II-a, Editura Politică, Bucureşti, 1962, p.143.

cu adresă mai precisă). De aceea, însăşi "poetica" urmărită de el este şi stilistică vizibilă, aforistică palpabilă, ca şi (mai ales) arhitectonică rezultată dintr-o ordonare structurală, o elaborare sistemică. Noica îi seamănă întrucîtva, din acest ultim punct de vedere, lui Blaga: el nu urmăreşte atît "poetizarea" discursului logic, pe care îl păstrează - mai mult chiar decît Blaga - ceea ce este şi se cuvine să fie, o strînsă şi precisă, dar totodată, suplă şi elegantă expunere de idei; cît ţinteşte la o mai ascunsă şi indirectă "poezie", a însăşi construcţiei filozofice.

Mă voi limita deocamdată la amintita carte, riguros şi organic "construită", într-un consens mărturisit concomitent cu cele şase (tot şase!) "modulaţii româneşti ale fiinţei": "n-a fost să fie", "era să fie", "va fi fiind", "ar fi să fie", "este să fie", "a fost să fie"[60]. Dacă acolo gîndul s-a răsfirat însă, apoi, în meditaţii culturale relativ independente, aici demonstraţia se păstrează unitară, pînă la ultimul capitol; şi pe cît de coercitiv a fost ea gîndită, se va fi văzut ulterior, din consonanta construcţie a ontologiei lui Noica, în care şase paragrafe (iarăşi şase: 21-26) vor fi reluat, într-o aceeaşi logică, deşi generalizată "suprasistemic", respectivele tipuri de "precarităţi"[61]. Corelarea dintre cele şase "maladii", caracterizate în 1978, şi cele şase "precarităţi" implicate în "tratatul de ontologie" din 1981 reprezintă una dintre obiectivele noastre, ulterioare, mai de anvergură, prin care numai ni se va putea destăinui întreaga construcţie preconizată de Constantin Noica. Deocamdată ne limităm la mai puţin, la refacerea celor "şase maladii ale spiritului contemporan" descrise la modul global, iar apoi în capitole analitice. Sixtuplul se desface în două treimi, triade, trihotomii. Autorul socoteşte dihotomia insuficientă, şi ca principiu real de organizare, şi ca unul mental de

60. vezi Constantin Noica, Sentimentul românesc al fiinţei, Editura Univers, Bucureşti, 1978.

61. vezi Constantin Noica, Devenirea întru fiinţă, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1981, p.269-302.

ordonare. Dialectica dedublării unicului el o completează trihotomic, de fapt o şi menţine şi o şi depăşeşte, "catetele" triunghiului său reprezintă o clasică şi esenţială dualitate (general-individual), cărora le adaugă o "ipotenuză" (determinaţii), care să închidă figura. Persistă aici o dialectică, dar şi o geometrie, întrucîtva poate prestabilită, deoarece l-am putea soma pe autor să ne dovedească reductibilitatea a tot şi toate la cele două suprapuse şi interferate triade: şase vîrste, şase feluri de a crea, şase sisteme filosofice, şase tipuri de cultură, şase de libertate, şase experienţe istorice, şase sensuri tragice, şase hazarduri şi necesităţi, şase infinităţi şi neanturi - într-un iureş al sistematizării, pe care şi ulterior o mai reafirmă, de fiecare dată întrucîtva tezist, adică fără a dovedi analitic imposibilitatea unor structurări finale mai puţine sau mai numeroase.

Autorul ne obligă din nou să-i acceptăm schema şi să discutăm nu atît întemeierea, cît efectele ei. Aceste efecte sînt relativ riguroase, căci prin intermediul prefixului negator ultimele trei "maladii" rimează cu primele trei sub formă de cupluri: "catholită" - "acatholie" (1-6), "todetită" - "atodetie" (2-5), "horetită" - "ahoretie" (3-4). In felul acesta, structurile se "îmbrăţişează", între laturile trihotomiilor reăstabilindu-se adeziuni dihotomice. Numele derivate din greaca veche, atît de scumpă inimii autorului, îngreunează oarecum receptarea de către cititorul profan în filologia clasică, el îşi dă însă curînd seama ce se are în vedere: trei "maladii ontice" şi trei "maladii spirituale", toate şase precumpănitor caracteristice omului, culturii şi creaţiei sale, primul triplet indicînd <u>carenţa</u> generalului, a individualului şi a determinaţiilor, iar al doilea specificînd <u>refuzul</u> (în ordine inversă) a determinaţiilor, a individualului şi a generalului.

Sistematizarea s-ar fi putut întemeia şi pe explicite afirmări: pe plinătăţi şi pe adeziuni. Noica a trecut însă printr-o bună şcoală a dialecticii, el are nevoie de "negativitate" ca de motorul care să propulseze creaţia. Fără contradicţie dezvoltarea nu e posi-

bilă, ca atare plinătatea însăşi e urmarea carenţei şi adeziunea - a refuzului. De aceea se şi vorbeşte despre "maladii", explicîndu-se în repetate rînduri că ele reprezintă condiţia supremei sănătăţi umane, a creaţiei de valori. "Maladia" este o aproximare metaforică a dialecticii: scindarea naşte conflictul, contradicţia propulsează întregul. La antipodul morbidităţii psihologice, demonstraţia scrutează ontologia creaţiei, ca autodepăşire umană, de fapt o ontologie strict omenească - în ciuda exemplelor şi din alte domenii -, o axiologie instituitoare de bunuri şi valori, de civilizaţie şi cultură.

Abstractă ca structură "osoasă", cartea devine concretă în "carnaţia" ei. Autorul îşi asumă îndatoriri de "artist" în raport cu autori şi personaje de roman, dramă, poem, dar şi cu persoane, faze, configurări istorice, stări de spirit şi de suflet, biografii şi dominante ale lor, dominante capabile să încadreze pe fiecare în cîte o "maladie" creativă şi de creativitate. Desigur, o atare metodologie este întrucîtva fantezistă, ea trebuie să furnizeze un tărîm de desfăşurare subiectivităţii, imaginaţiei, speculaţiei. Şi, corespunzător, integrarea cuiva în cîte o tipologie reclamă imediat nuanţări din care să reiasă parţiala sa implicare şi în alte rubrici; după cum, cititorul va putea, în sinea lui şi pe baza propriei sale receptări subiective, să atribuie o relativ deosebită apartenenţă unuia sau altuia, altminteri decît procedează autorul. Din capul locului trebuie să ne fie însă limpede, în asemenea confruntări, parţialitatea oricărei tipologii şi tipologizări, supunînd de fiecare dată fenomenul vast unei relativ univoce esenţe. Fenomenul e mai bogat decît toate esenţele lui, o ştim tot din dialectică şi o ştie şi Noica, de aceea, tipologizînd în virtutea unor dominante, el îşi asumă riscul aproximării relative; motiv pentru care uneori şi însumează mai multe aproximări. Problema e alta, anume dacă, în parţialitatea ei inerentă, se păstrează sau nu pertinenţă sugestia cu privire la Napoleon, Goethe, Kant, Tolstoi, Eminescu, Don Juan, Don Quijote, Nataşa Rostova, Godot, Luceafărul, fiul rătăcitor şi fratele său rămas cuminte acasă, muzica şi cinematografia ş.a.m.d.

In ciuda gradului lor de aproximare, inerent metodei tipologizării și mai ales variantei sale intuitiv-eseistice, ele luminează, consider, o seamă de structuri complexe, pe care le vom putea mai bine înțelege apoi prin aceste, și prin aceste sugestii. Este și acesta un demers cognitiv, care permite aprofundări, chiar dacă postulate într-un chip jucăuș. Intr-o atare elucidare a culturii și a omului, a temperamentului și a caracterului său, a biografiei și biografiei creatoare care îl caracterizează, sincronia primează asupra diacroniei, deși cunoscătorul avizat al istoriei găsește prilejul de a implica devenirile în concomitențe, de a insinua dimensiunea "verticală" în cea "orizontală". Altcineva ar fi inversat, poate, accentele; se poate și altminteri, dar se poate și în acest fel, poate precumpăni "logica" istoriei și a istoriei culturii, chiar dacă apare și riscul independenței sale (mental tipologizată) de o mai amplă și mai diversă istoricitate reală.

Impresia mea e că cel de al doilea triplet ("spiritual" nu "ontologic") beneficiază de mai multă aplecare și detaliere, devine astfel mai convingător - poate că și grație surplusului său de activism cultural; fiindcă primele trei maladii sînt mai degrabă suportate, pe cîtă vreme ultimele sînt provocate de către subiecții în cauză. Ne-am putea chiar întreba asupra gradului de îndreptățire a dublării unor treimi cu cealaltă, fiindcă, oricît ar nuanța lucrurile, "ahoretia" prelungește și aprofundează "horetita" ș.a.m.d. De altfel, deși Noica încearcă să se păstreze deasupra sistematizării propuse, ca stăpîn al ei imparțial, opțiunile lui sînt limpezi: o demonstrează în chip patetic mărturisirea numită "fișă clinică" și inserată în capitolul despre "Ahoretie", o adevărată "nuvelă filosofică" care ne solicită, pe lîngă intelect, și atitudinea simpatetică; o dovedește balanța înclinată în favoarea primului protagonist al disputei dintre "Atodetie" (refuzul individualului, maladie a culturii, a unor mari filosofi, a muzicii) și "Acatholie" (refuzul generalului, maladie a civilizației, mai ales tehnico-științifice și anglo-saxone, maladie a cinematografiei); o confirmă, în final, presupunerea cu privire la dominantele

spiritului romănesc, trei la număr, dintre care principala ar fi tocmai "forma blajină a ahoretiei", consonantă, pentru cine are urechi de auzit, cu confesiunile amintitei "fige clinice"...

Acest ultim capitol, care împrumută cărţii şi titlul ei, mi se pare a fi sumar şi imperfect. Intenţia lui nobilă va trebui de-abia realizată, pe cît posibil fără partizanate, explicit refuzate în carte, dar prezente printre rînduri. Subiectiv putem fi mai ataşaţi tragediei decît comediei, "atodetiei" decît "acatholiei", lui Kant decît lui Caragiale, culturii umaniste decît civilizaţiei tehnice, sugestiei muzicale decît vizualului cinematografic, cunoaşterii decît activităţii, senectuţii decît vîrstei de mijloc, aceste ataşamente nu vor putea să nu coloreze expunerea întrucîtva partizan; în măsura în care ea ţine să fie totuşi obiectivă, fidelă faţă de multitudinea obiectelor (fiindcă, la urma urmei, şi oamenii devin obiecte ale interesului nostru), în măsura, mai ales, în care îşi propune să elaboreze un "tabel" sistematic al posibilităţilor şi realităţilor de caracter şi de cultură, ea va trebui să fie, totuşi, cît mai dreaptă cu măsură. Această preconizată măsură dreaptă Noica o are în vedere îndeobşte - dar nu întotdeauna.

Fără simpatii, pe de altă parte, eseistica este imposibilă, farmecul ei specific presupune o specifică subiectivitate, o pecete a individualităţii inconfundabile de stil şi de gîndire. Noica scrie un eseu filosofic, dar la capătul primului capitol rosteşte cuvîntul "sistem"[62], care-i place şi-i displace, îi displace fiindcă "un gînd care reuşeşte prea bine îşi devine suspect sieşi"*, devine o a şaptea posibilă maladie, aceea de a-şi aduce noutatea laolaltă cu "o imensitate de monotonie"[63]. E limpede că nimeni nu-l îndeamnă pe autor la aşa ceva,

62. Constantin Noica, Spiritul românesc în cumpătul vremii. Şase maladii ale spiritului contemporan, ed.cit., p.30.

*. Vezi p.31.

63. Vezi Influenţa lui Hegel în cultura română, în Tudor Vianu, Opere, vol.3, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p.368-425.

felul lui de a fi i s-ar și opune. De vreme însă ce propensiunea către sistem și anume către un sistem dialectic a încolțit în mintea unuia trecut temeinic prin Kant și Hegel, ceea ce el va fi dovedit curînd prin Devenirea întru ființă, de ce n-ar încerca și o sistematică și sintetică tipologizare a "ființei" în ipostaza ei autohtonă, demers către care converg o seamă dintre eforturile sale, în domeniul filosofiei limbajului, a creației populare și culte, a istoriei propriu-zise și a celei culturale. Acest efort, răsfirat deocamdată în mai multe cărți, ar putea fi desăvîrșit în măsura în care ar fi patronat și, la nevoie, temperat printr-un consecvent raționalism, la care poate n-ar strica să participe și o componentă neoiluministă, nu foarte agreată de autor (ca semn al "acatholiei", în variante prevestitoare sau noi), dar care îndeobște a jucat un rol de seamă în cultura română.

1.2. Povestiri despre om. Scurtă vreme după centenarul morții filosofului, Tudor Vianu chema la aprofundarea "influenței lui Hegel în cultura română", invocînd pilda unor Radu Ionescu, Eliade Rădulescu, Kogălniceanu, Maiorescu, Eminescu, Rădulescu-Motru. Că apelul său din 1933 este acum și mai actual o poate dovedi oricine, fie și numai prin trimiterea la opera de o viață a lui D.D.Roșca; după cum o poate dovedi rememorînd cîteva dintre învățăturile pe care Constantin Noica le-a decantat dintr-o îndelungă fraternitate cu opera lui Hegel, dintr-o statornică fraternizare cu Fenomenologia spiritului.

Constantin Noica numește - "Cartea omului", pe aceea după care își imaginează și alcătuiește propriile sale Povestiri despre om, după o carte a lui Hegel[64]; trei la număr în realitate, o realitate armonios constrîngătoare pentru cel îndrăgostit de hegelianul tact în trei; din care însă nu ne desvăluie decît două. "Intîia interpretare" din această ediție, Neobișnuitele întîmplări ale conștiinței[65], este cronologic ultima și acoperă prima jumătate din cartea lui Hegel, des-

64. Constantin Noica, Povestiri despre om, după o carte a lui Hegel, Cartea Românească, București, 198o.
65. Ibidem, p.7-113.

chizîndu-se restului "la care scriem încă". "A doua interpretare", Povestea omului ca toţi oamenii[66], care acoperă întregul original, pare a fi fost cea dintîi întreprindere, înainte de sau în acelaşi timp cu acea versiune "ce urmează verset cu verset cartea"[67] şi care (putem deduce) se suprapune interpretării lăsată deocamdată deoparte şi numită de autor Jurnal intim al conştiinţei. Înseamnă că ne lipseşte încă versiunea care "deosebeşte limpede ce este a lui Hegel şi ce e doar fantezie a povestitorului"; ne stau în schimb la îndemînă, repovestite - o dată integral şi altă dată pînă la jumătate - "cele 1001 nopţi ale filosofiei", istorisirea unei cărţi de filosofie "ca şi cum ar fi un basm"[68], o peripeţie sau un şir organizat şi întruchipat de peripeţii adevărate ale cugetului, trecînd, într-un ameţitor "dans al ideilor", din genul didactic în genul epic, într-un gen - precum Iliada - nepereche. Pînă la editarea completă şi definitivă a întreitei lecturi realizate de Noica pe marginea aceleiaşi cărţi hegeliene, pînă ni se va fi oferit şansa acestei lecturi integrale şi suplu integrate în exegezele româneşti despre Hegel, să ne mulţumim cu unele sublinieri ce mi se par, de pe acum, indispensabile.

Vulnerabilitatea Povestirilor despre om poate să li se pară, unora, izvorîtă din aceeaşi manieră de interpretare care, în ochii celorlalţi, să le valideze reuşita. Este vorba, anume, despre repovestirea unei cărţi fundamentale de filosofie, în chiar intima ei structură imaginată ca "povestind păţaniile conştiinţei", adică asemenea unei cărţi de iniţiere şi de înţelepciune, apropiată fie întîielor alcătuiri sintetice ale culturii, fie ulterioarelor rememorări populare. Dar poate fi, oare, "repovestită", ba chiar din unghiuri felurite "re-repovestită", cea mai savantă (şi tenebroasă) carte a celui mai profesional dialectician din toate timpurile? Nu se recade, oare, date-

---

66. Ibidem, p.115-251.
67. Ibidem, p.117.
68. Idem.

rită acestei maniere de investigație și expunere, din sfera filosofiei în cea a "filosofemei", adică într-o zonă a pre-filosofiei încețoșate sau a filosofării neriguroase? Prea generoasa infuzie a artei în țesătura filosofiei, nu-i subțiază, care, acesteia caracterul științific, dezvăluindu-i acel călcîi de vulnerabilitate al lui Ahile, prin care s-o ducă, în cele din urmă, la pierzanie?!

Răspunsul la aceste întrebări, deloc retorice, se cuvine cumpănit de la caz la caz sau în funcție de situații circumscrise. In nici un caz nu cred însă că printre variantele viabile de filosofie modernă și contemporană pot fi nesocotite cărți situate "între" obiectul interpretat și subiectul interpret, pe "muche" de știință și artă, cărți care profesează și realizează impactul artei cu știința și în ceea ce privește metodologia asumată; cu atît mai puțin, cu cît filosofia românească a și argumentat putința, dar a și dovedit eficiența unui asemenea tip de filosofie. Cît privește faptul, incontestabil, că "arta", adică imaginea, metafora, parabola, sugestia, emoția, trăirea pot încețoșa sensurile, le pot proiecta în indefinit sau învălui în neguri - nu înseamnă nicidecum că ele și trebuie să procedeze astfel. Impactul artei cu știința (într-o varietate pînă la urmă îndatorată fiecărui gînditor în parte) poate, dimpotrivă, din ambele direcții să favorizeze împlinirea respectivelor cărți de filosofie.

Dovadă și Povestirile despre om. Ele sînt neîndoielnic povestiri și repovestiri, povești înțelepte cu multe povești înțelepte în cuprinsul lor, străvechi sau noi, culte sau populare, într-adevăr asemuibile basmului sau celor locul de basme, trăite și exprimate de oameni, popoare și vremuri; din cînd în cînd condensate într-o istorisire excepțională precum Fenomenologia spiritului, demnă a fi reistorisită de către un cunoscător și interpret al său de excepție, cu mult mai mult decît doar "foiletonismul" lui Hegel, cum cu modestie se autointitulează la un moment dat. In ciuda panlogismului său, dar și în cadrul lui și în acord cu el, Hegel a fost și un evident și eminent "artist"; au spus-o mulți, în legătură cu diversele sale cărți,

cel mai răspicat și mai îndreptățit în legătură cu Fenomenologia, imaginată și desfășurată "artistic" pe tot parcursul ei. Constantin Noica n-a trebuit decît să intuiască această intrinsecă "artă" și să posede talentul pentru a o și explicita, pentru a o transpune în gînd sensibil la îndemîna celor mulți.

Fenomenologia[69] e o carte grea, dificil de urmărit și în original și în migăloasa tălmăcire a lui Virgil Bogdan. Pe cititorul ei Noica îl previne însă: "Cartea pe care o citește este despre cei mulți – și de aceea e bună"[7o]. Inseamnă că transpunerea bună va fi tocmai cea care să poată fi citită de cît mai mulți. La temeiul Povestirilor stă această convingere morală, anume că filosofia ne aparține și că ea se cuvine mijlocită într-un fel clar și accesibil. Iar celui care va investi răbdarea și înțelegerea trebuincioase, filosofia lui Hegel – din cartea sa cea mai complicată, dar și cea mai importantă, poate – i se va destăinui, în transcripția lui Noica, pe deplin inteligibilă, ca o filosofie limpede, miraculoasă în ordinea ei derivată din lume și instituită în lume, o ordine proprie multor dezordini prin care a trecut omul și asupra cărora ar merita să se dumirească.

Dacă e adevărată ipoteza transpunerii unor surse romantice germane în variante românești originale și prin reclasicizare, ipoteză exemplificată îndeobște prin Eminescu și Blaga, probabil că ea ar putea fi acum suplimentată și grație acestei treceri a Fenomenologiei într-un registru de o cu mult mai evidentă transparență. Rezumînd cîte un capitol inițial stufos, cu frînturi interioare și împletituri viclene, în scurte și clare paragrafe, Povestirile captează prin stilul lor direct, aforistic, precis. Totul e pus în slujba ideii care patronează întreprinderea, anume că Fenomenologia este "Cartea omului" și în sensul prescurtării și condensării întregii sale istorii aventuroase, cea plină de peripeții și tîlcuri ascunse. Iar Povestirile vor

69. G.W.F.Hegel, Fenomenologia spiritului, traducere de Virgil Bogdan, Editura Academiei, București, 1965.

7o. Constantin Noica, Povestiri despre om, după o carte a lui Hegel, ed.cit., p.

să fie prescurtări ale prescurtării, condensări ale condensării, chiar cu riscul pierderii unor nuanțe și amănunte, cu riscul explicitării prea clare a unor subtexte, cu riscul deturnării cîte unei demonstrații către viziunea tălmăcitorului despre cele tocmai întîmplate omului.

O carte numai în aparență elitară, transpusă într-o altă carte care să-i limpezească substratul realmente democratic - iată "povestea omului ca toți oamenii", cu "neobișnuitele întîmplări ale conștiinței" sale, neobișnuite și obișnuite, pentru că întîmplate celor mulți și generalizabile ca logică perfect legică. "Un om ca toți oamenii" este chiar omul obișnuit, prezent de-a lungul istoriei în nenumărate exemplare, private și obștești, dedublat în bărbat și femeie, stăpîn și sclav, cu toate cîte i-au caracterizat psihologia și sociologia, un om ca Ghilgameș, Antigona și Oedip, Don Juan sau Don Quijote, ca Platon și Aristotel, Shakespeare, Goethe și Eminescu, Kant și însuși Hegel, căci neobișnuiții au și ei menirea de a tălmăci celor obișnuiți propria lor istorie, de a o condensa în cîte un cifru, de a o argumenta în cîte un simbol.

Știința istorismului hegelian nu este nici pe departe uitată în aceste originale rezumări, cu minime citate și multiple parafrazări, cu paranteze libere și comparații lămuritoare. Ba, știința filtrării istoriei prin istorie, a retroacțiunii conștiinței istorice asupra fazelor ei mai inconștiente sau a prospectării viitorului ei de o (să sperăm) mai acută conștiință de sine, transpare mereu prin acest filtru al repovestirii interpretate; explicit parcă mai degrabă repovestită, dar implicit, desigur, interpretată cu acuitate, întru lămurirea celor care scrutează, laolaltă cu filosofii și cu ajutorul lor, de unde vin, ce reprezintă și încotro se îndreaptă.

Totul se ordonează potrivit cu ordinea succesivelor treimi, căutările se fac din trei în trei demersuri, prin cîte "trei capitole, a trei paragrafe sau trei sviciniri de gînd ale lui Hegel"[71]. "Conștiința" își caută drum în povestea senzației (certitudinea sensibilă), po-

71. Ibidem, p.94.

vestea percepţiei (a lucrului) şi povestea intelectului (cu forţa ce-i este proprie): trei capitole în care omul nostru mai este privit ca fiinţă privată. Istoria lui, chiar dacă mai degrabă individuală, se anunţă în imperiul "Conştiinţei de sine", ca certitudine de sine, independenţă şi libertate, particularizată fiecare în cîte o etapă a unei incipiente istorii umane. Se trece la aventuroasele peripeţii ale "Raţiunii", pornită să cunoască, să acţioneze şi să creeze - potrivit cu Grecia antică, Evul Mediu şi Renaşterea. Este acesta încă un complicat joc de "măşti", după care "Spiritul" implică o propriu-zisă istorie socială, el se răscufundă în lumea etică a Antichităţii, scrutează cultura genezei şi a crizei burgheze şi imaginează utopia unei viitoare moralităţi; descrie, în fine, prin "religia artei", "religia revelată" şi "cunoaşterea absolută" a filosofiei, ultimele sale desăvîrşiri.

Un iureş al înaintărilor şi revenirilor istorice, în succesive dedublări şi trihotomii - iată ritmul cărţii lui Hegel, limpezit prin ritmul cărţii lui Noica; prin observaţiile lui cu privire la sistematica hegeliană, despre alternanţe a cîte trei capitole de cunoaştere cu cîte trei capitole de viaţă şi acţiune - şi "e o întrebare dacă Hegel şi-a dat seama de această desfăşurare modulată a lucrurilor"[72]; sau despre implicarea fiecărui "cerc" istoric în cel următor şi, respectiv, retroactiva remodelare a istoriilor inferioare prin istoria superioară. "Conştiinţa de sine", "Raţiunea" şi "Spiritul", cu subdiviziunile lor, devin astfel istorii intercorelate ce se luminează reciproc, retroactiv şi prospectiv, istorii mişcate în ambele direcţii, ca efectivă înaintare şi visătoare rememorare, ultima şi ea pe deplin instituitoare într-o axiologie a umanului; şi care, sprijinite pe "Conştiinţa", de natură privată numai într-o incipientă logică abstractă, înnodînd apoi psihologie cu sociologie, unitar şi contradictoriu - descriu şi rescriu în permanenţă povestea acestui umil şi înţelept "om

---

72. <u>Ibidem</u>, p.95.

ca toţi oamenii". Cunoscuta paranteză a lui Engels din Ludwig Feuerbach şi sfîrşitul filosofiei clasice germane, după care Fenomenologia spiritului "ar putea fi calificată drept o paralelă a embriologiei şi a paleontologiei spiritului, o dezvoltare a conştiinţei individuale pe diferitele ei trepte, concepută ca o reproducere prescurtată a treptelor pe care le-a parcurs conştiinţa umană de-a lungul istoriei"[73], mi se pare a coincide, astfel, cu ideea diriguitoare a lui Constantin Noica din ambele sale interpretări despre Hegel.

Printre dominantele lor nu se înscriu numai gîndirea clară şi sistematică sau, în autentic spirit hegelian înnoitor, concoperarea istoriei şi a muncii instituitoare de valori ca fiind situate la temelia devenirilor şi afirmărilor de sine ale omului. Ele se cer completate printr-o altă constantă a meditaţiilor, proprie modelului original şi dublurii sale originale, o constantă capabilă să limpezească ambele, inclusiv în amintitul plan pasibil de controverse. Hotărîtoare atît pentru Hegel cît şi pentru Noica devine obţinerea "universalului concret". Acesta defineşte filosofia, dar şi împlinirea ei în viaţă, laolaltă şi indisolubil. Poate că axa meditaţiilor din aceste Povestiri leagă tocmai individualul şi universalul. E obsesia reluată în diverse modalităţi, ipostaze, variante, patronînd relaţia dintre om şi lume, transmutarea substanţei în subiect, fazele conştientizării de sine. Universalul concret depăşeşte fragmentul, parcelarea, izolarea şi înstrăinarea. Abstractul e sec şi schematic, cantonarea în abstract e mortificatoare. Abstractul se cuvine depăşit, rezultatul meditaţiilor viabile nu poate fi decît concret, dar un concret decantat din generalizări şi cu vigoare universală. Constantin Noica parcurge acest drum. La urma urmei, el ţinteşte unirea dintre "un om ca toţi oamenii" şi filosof, respectiv dintre filosof şi viaţa de toate zilele a mileniilor. Universalul concret îi oferă cheia acestei simbioze şi sinteze. Nu alta este cheia apropierilor operate între filosofie, ştiinţă şi artă, la

73. Karl Marx, Friederich Engels, Opere, vol.21, Editura Politică, Bucureşti, 1965, p.269.

antipodul prea accentuatelor particularizări sau fragmentări. Noica vrea să corelese valorile, pe verticala devenirii şi pe orizontala concomitenţei. Pentru el importă şi logica, dar şi matematica, ştiinţele naturii şi cele umane, multe dintre ele de regîndit printr-o optică de estetician şi, în orice caz, de exprimat printr-un stil de artist. Fără a se încrede numai în filosofie, el îi acordă acesteia o şansă de neînlocuit, aceea de a se reavînta mereu într-o "vînătoare a universalului" şi de a lua mereu "lucrurile de la început". Aventura omului se poate traduce în aventura filosofiei - şi invers; căutările şi înălţările lor se întovărăşesc şi fraternisează, omul se tot lămureşte pe parcurs prin filosofie şi filosofia - prin om. Iar toate acestea se petrec în strînsă legătură cu tehnicile, ştiinţele şi artele, de dragul unei conştiinţei vii, adîncită în concret şi înălţată în universal. Nu pot fi ignorate nici filosofia, nici Fenomenologia ca un model desăvîrşit al ei. Lucrul i se pare lui Noica atît de important încît îl spune la mică distanţă de două ori: "O asemenea carte nu poate fi ignorată nepedepsit"[74]. "E un teribil risc să ignori cartea aceasta"[75].

Ar mai fi multe de discutat în detaliu. S-ar putea recompune o mică istorie a filosofiei, zăbovind în Liceaul lui Aristotel sau în compania lui Kant şi a eticii sale, cu virtuţile şi servituţile ei; o mică istorie a limbajului ca formă expresivă şi compensatoare a istoriei înseşi; o mică istorie a marilor artişti şi a marilor lor personaje, toate subsumate petrecerilor lui Odiseu. Am putea cita fulguranta interpretare a unui personaj tipic pentru lumea burgheză de după înfrîngerea revoluţiei, care "fără a fi pomenit de Hegel, ni se recomandă firesc: e fiul fratelui risipitor"[76], personaj străvechi de mit prin care se descrie o dramă relativ recentă, nu în litera, ci în spiritul lui Hegel, în spiritul "Spiritului" ajuns în acest moment al ră-

74. Constantin Noica, Povestiri despre om, ed.cit., p.10.
75. Ibidem, p.13.
76. Ibidem, p.213.

sucirilor lui. Am putea medita asupra problemei problemelor, nodului gordian al omului care este: "cum să-ţi mănînci prăjitura şi s-o şi ai"[77], adică în ce fel să trăieşti păstrînd (cultural, spiritual, lăuntric) tot ce ai consumat, amintirea şi uitarea, diversitatea şi unitatea - "această înţelepciune păstrătoare"[78], în care autorul se recunoaşte integral.

I-am putea solicita, apoi, lămuriri lui Constantin Noica în privinţa categoricului său refuz faţă de substituirile triadei preferate prin "teză-antiteză-sinteză" sau prin "fiinţă-nefiinţă-devenire" (cîte un "prost obicei", spune el, prin care "totul e pierdut"[79]). I-am putea cîntări argumentele favorabile şi nefavorabile "Iluminismului", cele din urmă parcă mai decise. Am fi în măsură să invocăm exemple de apropieri şi asociaţii prea libere între epoci şi atitudini în timp şi în fond îndepărtate; ca şi o anume pornire relativizantă (prelungire a cumpătării), dispusă să accepte şi să amendeze cam prea multe. Am putea invoca şi transcripţii de gînduri hegeliene prea fidele în spiritualismul lor, deşi într-un context de obicei real şi realist interpretat, atenuîndu-li-se din unilateralitate. Ar fi însă păcat să mărunţim perspectiva în raport cu o carte care ne cheamă patetic tocmai la lărgirea perspectivei, la înglobarea cît mai multor foste şi prezente valori în orizontul nostru de oameni "ca toţi oamenii".

Chemarea li se aplică tocmai <u>Povestirilor despre om</u>. Autorul nu ne-o spune, căci el se retrage modest în umbra lui Hegel, într-adevăr copleşitoare; noi ştim însă bine că din şi prin ea mulţi şi-au afirmat inconfundabila personalitate. Nu altfel a procedat Constantin Noica, a metamorfozat comentariul în text original, asupra căruia mulţi se vor apleca de acum înainte, spre a-i înţelege obiectul şi pentru a-l înţelege ca obiect. Obiect care, născut fiind de cineva, şi-a dobîndit existenţă independentă. Povestitorul se retrage în umbră, ca şi

---

77. <u>Ibidem</u>, p.111.
78. <u>Idem</u>.
79. <u>Ibidem</u>, p.32.

maestrul care, după *Fenomenologia spiritului*, s-a decis să ne mai dea Cartea logicii, Cartea naturii şi Cartea istoriei. Deocamdată el se retrage în umbra povestirii sale terminate. Care este, fiindcă s-a povestit şi se povesteşte statornic. Să fi fost o coincidenţă întîmplătoare, la un convins hegelian, acest cuvînt cu care se încheie şi prima şi ultima pagină: "statornic"[80]?!

1.3. "*Despărţirea de Noica*". "In felul cum ne despărţim de oameni dovedim cît de mult îi îndrăgim"[81], spune Constantin Noica în *Despărţirea de Goethe*; la fel ar putea spune şi Alexandru Paleologu în "*Despărţirea de Noica*", textul său de bază din *Ipoteze de lucru*[82]. E viclean acest termen provenit din latinescul *dispartire*. In filosofica sa transcripţie el sugerează, ca revers al confruntării, şi simpatia, îndepărtarea ca modalitate a apropierii, o mişcare a lor melancolic ambivalentă. El e compus, se vede, din *părţi*, eventual divergente şi, implicit, complementare. Asupra cîtorva din aceste "părţi" mă voi opri, de bună seamă din perspectiva întregului, căci discordia dintre Unul şi Multiplul patronează ambele polemici, chiar dincolo de locul pe care vizibil îl ocupă: unitatea e arma lui Noica împotriva polarităţii şi pluralităţii lui Goethe; pe ele însă le venerează Paleologu, suspectînd orice sistem de reducţionism dogmatic.

De aceea şi este Paleologu un eseist pursînge, neîngrădit şi jucăuş, voit neglijent chiar în efortul spre rigoare, asumîndu-şi cu dezinvoltură postura de, chipurile, diletant: debutează cu o poveste despre destin, se încrede în "bunul simţ" (fără a *simţi* bine nu se poate gîndi bine!), citează din memorie sau, relatînd întîmplarea prin care a dat peste o carte necesară, îşi mai deconspiră lipsa de documentare sau lipsa dispoziţiei de a o duce la capăt, face digresiuni,

---

80. *Ibidem*, p.5 şi 250.
81. Constantin Noica, *Despărţirea de Goethe*, ed.cit., p.7.
82. Alexandru Paleologu, *Ipoteze de lucru*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980, studiul *Amicus Plato*... sau: "*Despărţirea de Noica*", v.p.7-67.

mai deschisind și cîte o paranteză în cadrul lor, exclamă prefăcut și monden nonșalant, "Doamne, dar unde am ajuns?", știind bine și unde și pentru ce a ajuns acolo. E în toate acestea o predispoziție ludică și orală, bine temperată și savant orchestrată. Paleologu scrie interesant și atrăgător, intuitiv și tăios, din cînd în cînd e neglijent ca să bruscheze locurile comune și să ne trezească din amorțeala stilului frumos, el vrea ca gîndul să fie frumos, mai bine zis să se învolbureze cît mai multe gînduri frumoase - el e spumos din conștiința (de la Hegel citire) că și spuma exprimă curenții de adîncime. Plăcerea desfășurărilor de sine, în care argumentele se ciocnesc și chiar se nasc parcă din propria voință (acel BS goethean), înseamnă dragostea pentru aparențe-apariții, nuanțe, variante și variații, temă cu variațiuni; cresc în intensitate variațiunile și se estompează tema - ca în artă îndeobște! Fără nici un paradox s-ar putea spune că multiplicitatea e sistemul însuși, ca la prototipul perfect care fusese Goethe și fusese <u>Faust</u>. Pentru eseist, pentru artist, Multiplul <u>este</u> Unul,de aceea (printr-un transfer inspirat și nesiguros) cel dintîi e numit, kantian, "constitutiv", iar al doilea - "regulativ": un raport de ierarhizare, oricît nu l-ar voi Alexandru Paleologu. Eseistul trece mereu la "alta", la "cealaltă", fiindcă "una" se păstrează ascunsă în subtext. Intre timp, desigur, eseistul ajunge unde trebuie, fără să admită acest "<u>trebuie</u>" reprobabil, vrăjmaș declarat prin coercitia către sistem.

Heraclitian neîncrezător în reducția și sinteza eleată (= iluzie compensatoare), eseistul vrea culoarea, scînteierea, deschiderea. Propensiunea sa liberală e mărturisită în stilul polemicii: nu agreează morocănogenia, intoleranța, violența, pentru el decizia și suplețea nu se exclud, refuzul unui gînd poate coexista cu acceptarea unui gînditor, cu stima și simpatia față de el. Paleologu nu contenește să-l numească pe Noica "prieten", motiv în plus pentru a nu-i accepta idei de neacceptat (reciproca e și pentru Noica valabilă). Textul e adesea irevențios, însă atunci, sau mai ales atunci, plin de tandrețe, chiar

în sensul învățăturii de la Noica învățată, că o personalitate merită să nu fie lăudată, ci contestată. Lui Noica îi displăcuse "goethelatria", pe Paleologu îl enervează piedestalul pe care Noica pare a fi acum înălțat de unii grăbiți învățăcei: "regimul aplauzelor și îngînării nu poate fi decît neprielnic acestui incitator", "tîmfierile împiedică aperceperea desenului său ideativ"[83]. Această tandrețe a ireverenței, confirmarea prin infirmare, mi se pare a fi lucrul poate cel mai important (și actual) în Amicus Plato... sau: "Despărțirea de Noica". Titlul complet al eseului exprimă limpede o intenție și polemică și simpatetică, bine servită apoi de "tonul care face musica". Nu de mult, la despărțirea definitivă, Paleologu l-a numit pe Marin Preda "domn", așa cum desăvîrșit "domn" al literaturii ruse fusese și Pierre Bezuhov. Sper că va accepta să i se întoarcă acest cuvînt, care lui mai cu seamă i se potrivește, într-adevăr...

Să trec însă la cîteva "părți" ale nesegmentabilului, de fapt, discurs - care incită la dialog. Că nici poezia și nici, într-o mai evidentă măsură, filosofia nu ar putea fi gîndite doar prin dimensiunea tragicului, mi se pare o evidență, pe care nu strică să le-o reamintim "reducționiștilor" (într-o proprie carte am încercat să lansez cîtorva talentați confrați tineri ai mei același avertisment). In schimb, că nu există decît iubiri mutuale și numai cu mize egale, că iubirile neîmpărtășite nu sînt iubiri ci doar încăpățînări, ar fi frumos să fie și adevărat, și nu doar o... încăpățînare a sistematizatorului, devenit subit el însuși prea "reducționist" (îmi amintesc de o mai bună încăpățînare a sa, dintr-un text anterior, în care luase în derîdere dragostea "platonică"), o - pentru a-i returna ireverențios cuvintele - "iluzie, marotă, fixație, manie"[84]. A-i refuza iubirii unilaterale calitatea de iubire pe motiv (!?) că e agresivă, mi se pare un "eleatism" hiperclasicizant, pe care îl desfide tocmai mult lăudatul Dostoievski: de obicei la el se iubește unilateral (și agresiv), niciodată cu mize

83. Ibidem, p.10.
84. Ibidem, p.31.

egale - dar cît de pătimaș! Da, desigur (pentru a reveni, în această pendulare, de la dezacord la acord), nu e deloc probat faptul că "de-zechilibrul e negreșit creator", nici că echilibrul e "inevitabil steril"[85]; sînt cel dintîi care să recunoască această evidență, legată de insuficiența doar a dimensiunii tragice, dovedită magistral de Goethe. Îmi place accentul care conduce la operă ca obligatoriu "echilibrată în structura ei"[86], după cum îmi e pe plac lauda "bunului simț" în care s-ar fi întrecut grecii (părerea opusă a lui Noica e o chestiune de optică), și, mai ales, "bunul simț ca paradox", în care nimeni altul nu se simte ca Paleologu la el acasă.

Să convenim, totuși, că eseistul este subiectiv cu bună-știință, își ia bunurile de unde poate și le transformă instantaneu după chipul și asemănarea sa. Alte cîteva texte din cartea sa dovedesc o accentuată preocupare pentru Zarifopol[87]. Or, dacă tot îl avea la îndemînă, de ce să nu-l și opună pe acesta lui Noica - de cam prea multe ori, ar fi Noica în drept să spună?! Alt exemplu. Ipoteza organicității lui Faust I și Faust II (pe care o cred și eu indubitabilă) prin "sensul alchimic al poemului"[88], prin atributele lui soteriologice, printr-un fir conducător lăuntric de natură ermetică, aduce prea vizibil cu modelul inițiatic aplicat lui Sadoveanu, în cartea sa la fel de pasionantă, de către Paleologu, prea vizibil pentru a nu fi, măcar în parte, pusă în seama lui Paleologu însuși; care adesea se arată dispus - prea dispus - de a subsuma cultura europeană înțelepciunii orientale, chiar în situația unor filosofi cărora nu li se poate nicidecum pune la îndoială înrădăcinarea luministă și raționalistă, chiar dacă ultima transpare prin multă "violenie a rațiunii". "Spinoza și Hegel sînt spirite asiatice"[89] (punct de vedere preluat), "ceea ce

85. Ibidem, p.61.
86. Idem.
87. Vezi Punct pe i la Zarifopol, Anticlasicism și creație aurorală, Precizări necesare cu privire la Paul Zarifopol - Ibidem, p.96-143.
88. Ibidem, p.41.
89. Ibidem, p.54.

Hegel înțelege prin rațiune este la Meister Eckhardt intelectul"[90], "gnoza alchimistă adoptată de Goethe"[91], "sensul hermetic, recte alchimic, al lui Faust"[92], "gîndirea lui Nietzsche este de sursă orientală (și inițiatică)"[93] - nu ajunge oare autorul, prin acest reducționism, la Unul siluitor de Multiplu, adică tocmai la amputările de nuanțe și punerea "bunului simț" între paranteze?!

Ca eseist fără prejudecăți, Alexandru Paleologu mai și uită uneori singura pre-judecată obligatorie, a conformării la obiectul judecat. In cazul lui Faust, pe care-l cunoaște în detalii, "ipoteza de lucru" avansată de el va trebui de-abia verificată, de aceea și neîncrederea mea față de ea ar putea fi privită cu neîncredere. Nu același regim mi se pare că li se potrivește însă considerațiilor sale despre Kant, care împing de astă dată maniera eseistică pînă la nesocotirea unor notorii distincții kantiene, invocîndu-se o singură "Critică" și numai cîteva pasaje ale ei. Opiniile personale devin cu acest prilej de-a dreptul inexacte, ca atunci cînd lui Noica i se obiectează că "intelectul" și "rațiunea" Kant nu le disociază și cu atît mai puțin le opune[94], sau atunci cînd se conchide că, "la Kant, am văzut, și rațiunea și puterea de judecare nu sînt decît aspecte funcționale ale intelectului ca atare"[95]. La Kant așa ceva pur și simplu nu se poate vedea; "rațiunea" este la el, și în sens restrîns, o facultate a cunoașterii supraordonată intelectului, iar în sens larg, este întreaga facultate de cunoaștere superioară - de unde și titlurile primelor două "Critici", Critica rațiunii pure și Critica rațiunii practice. Sincer să fiu, nu înțeleg pentru ce se avîntă Paleologu atît de departe în polemică, periclitîndu-și argumentația. Să fie vorba oare de un tribut

---

90. Ibidem, p.55.
91. Ibidem, p.44.
92. Ibidem, p.48.
93. Ibidem, p.14.
94. vezi Ibidem, p.52.
95. Ibidem, p.56.

plătit manierei mondene de a se pronunța și despre ceea ce nu i se pretinde? Autorul se complace într-o reinterpretare a distincțiilor kantiene și hegeliene dintre "intelect" și "rațiune", periculoasă cînd polemizezi cu un filosof profesionist și inutilă în raport cu ceea ce se urmărește. Pentru că nu de un "clișeu lexical moștenit din limbajul filosofic german"[96] este vorba. Despărțirea de Goethe explică limpede intenția în această privință, iar dacă mai înainte Paleologu îl avertizează pe Noica să se conformeze în polemică obiectului contestat, observația i se poate acum întoarce: trebuia mai înainte indicată distincția, pentru ca ea apoi să poată fi și contestată. In context, "intelectul" e presupus ca echivalent al logicii științific meticuloase, riguroase, neutrale, reci, iar "rațiunea" - al unei integratoare conștiințe de sine dramatice. Atît. O altă întrebare, pe deplin îndreptățită, este aceea dacă într-adevăr la Goethe domină, paradoxal pentru un poet, ethosul neutralității intelective, dacă și în ce măsură este el cu adevărat "înghețat" în cugetări logic-intelectualiste asupra naturii înconjurătoare; la aceste întrebări se putea ajunge, trebuia să se ajungă, fără îndoială, după reproducerea intențiilor lui Noica. Aș fi fost cu atît mai mulțumit să se fi ajuns la aceste întrebări, cu cît - laolaltă cu Alexandru Paleologu - nu cred nici eu în șansa disocierilor prea tranșante în favoarea unei "filosofii a spiritului", a spiritului de sine, care se explorează și se aprofundează, în defavoarea unei filosofii "obiective", care cuprinde ontologia, cosmologia și, aș adăuga, sociologia în sens de ontologie socială; după cum - laolaltă cu Paleologu - sînt convins că numai deschizîndu-ne asupra lumii ne vom putea concomitent deschide și asupra propriei noastre ființe și substanțe spirituale.

Ajungem astfel la cea mai interesantă parte a controversei Paleologu-Noica (căreia nici nu ar mai fi cazul să-i spunem "parte", căci ea străbate discuția în ansamblul ei), și anume la "nepotrivirea de caracter" dintre diferitele tipuri de gîndire, la "ireceptivitățile"

96. Ibidem, p.57.

şi "idiosincraziile" pe care Paleologu le atribuie lui Noica. Ireceptivitate care, în cazul lui Paleologu însuşi - i-ar putea Noica replica - este prea generoasa receptare a cam tot şi toate, "prea omenescul" raportărilor lui. In fond, care sînt reproşurile adresate de Paleologu, în această "răfuială cu idiosincraziile" lui Noica? "Atitudinea lui negativă faţă de o mulţime de forme ale culturii şi vieţii (implicit deci şi ale istoriei)"[97], antipatiile sale faţă de "tot ce ţine de afect, spontaneitate şi imediat"[98], repudierea "imediatismului" văzului şi artelor plastice, lipsa unui organ pentru comic, eleatismul său radical şi pur, confundarea "bunului simţ" cu "simţul comun" (laolaltă refuzate), neîncrederea, în genere, faţă de simţuri, apoi gîlceava "raţiunii" cu "intelectul", supralicitarea Unului faţă de Multiplu (deşi retractată într-alt text), "o dialectică a amputării", care duce la dispreţuirea unei bune jumătăţi de lume "şi cel puţin cam tot atita din cultură"[99], opoziţia real-posibil, refuzul filosofiei la Goethe, "voinţa de sistem" ca echilibru compensatoriu faţă de idiosincraziile sale ireductibile ("pentru el natura, lumea, lucrurile, fiinţele, aşa cum sînt, nu au sens"[100]) - o "ahoretie", carenţă a determinaţiilor, ce se cere contracarată printr-o exclusivistă filosofie a spiritului, acel "exces în minus" de mîntuit printr-un exces în plus, "excesul de apriorism", sistemic, dogmatic, constringător, "reducţie la unitate ca simptom de impacienţă sistematizatoare"[101].

Paleologu are buna intuiţie de a păstra incertitudinea unei situaţii paradoxale. Căci, tot ceea ce îi reproşează lui Noica mai şi admite ca inalienabil în raport cu felul acestuia de a fi, ca substanţial şi definitoriu. Polemica e şi o caracterizare, de unde şi lucida recunoaştere că fără aceste însemne "i s-ar putea ruina sistemul şi ar

---

97. Ibidem, p.11.
98. Ibidem, p.12.
99. Ibidem, p.33.
100. Ibidem, p.57.
101. Ibidem, p.22.

fi păcat"[102]. Frumusețea eseului rezidă în această fragilitatea, în echilibrul dezechilibrului, în simultana nevoie și inutilitate a polemicii. "Idiosincraziile acestea fiind cu totul diferite de ale mele...", confruntarea devine inevitabilă, dar - continuă citatul - "... disputa, deși purtată pe tărîmul ideilor filosofice, e de fapt una temperamentală..."[103], drept care replicile protagoniștilor ar putea să și cadă în gol. Stau față în față personalității cu porniri opuse: una centrată asupra Unului, alta fluidă în raport cu Multiplul, riguroasă ori jucăușă, logică (geometrică) ori plastică, filosofică ori artistică. Aceste este primul nivel al confruntării, "de unde o anumită ireductibilitate și poate chiar vehemență; vehemență mai mult jucată decît reală..."[104], mărturisește Paleologu. In cazul lui așa și este - nu știu însă dacă acesta ar fi cazul și în ipoteza unui răspuns al lui Noica?!

Dintre cărțile prietenului său, Paleologu laudă cu deosebire Șase maledii ale spiritului contemporan. Ii împărtășesc opțiunea, dar îi și atrag atenția asupra unei urmări a ei, pe care, de altfel, o știe și o recunoaște singur. Cu acel prilej, într-adevăr, își asumă Noica unilateralitatea "ahoretică". Din unghiul acestei mărturisiri se așază la locul lor și foste partizanate, inclusiv din Despărțirea de Goethe. Paleologu știe că jocul poate fi jucat numai în termenii propuși, mimează totuși supărarea. El pare scandalizat de refuzul Odiseii, în favoarea Iliadei. De ce? Noica nu nesocotește, firește, la rece (intelectiv) valoarea poemului, care însă opțional (spiritual) i se pare inferior celuilalt. Căci pentru Noica Odiseea se fragmentează în "pățanii", iar Iliada e însuși sensul Unului nemișcat. Acest punct de vedere a mai fost exprimat, încă din secolul I al erei noastre, în Tratatul despre sublim al autorului anonim. El poate fi socotit unila-

---

102. Ibidem, p.65.
103. Ibidem, p.11.
104. Idem.

teral, partisan, dar şi lui Paleologu i s-ar putea imputa un invers partisanat atunci cînd celebrează tocmai _Odiseea_ (fără a refuza _Iliada_, căci refuzul nu-i stă oricum în fire) în termenii săi "paleologisanţi", atît de bine ştiuţi din cartea despre Sadoveanu, dar şi din actuala sa visiune despre Goethe: călătoria, rătăcirea, coborîrea în Hades, aventura ca "încercare iniţiatică"...

Personalităţile accentuate mai pot fi şi partisane, ceea ce - de acord - ar trebui să fie _cu măsură_. Dar lipseşte oare de tot măsura din _Despărţirea de Goethe_? Să luăm, de pildă, explicitarea împăcării opoziţiei plastic-filosofic în gîndirea grecilor vechi, la care, prin formă şi flacără, se adevereşte "dubla natură a plasticului, de a putea contrazice viaţa spiritului sau de-a o putea confirma"[105]. O echilibrare care, din nou, nu anulează, cum corect indică Paleologu, opţiunea finală împotriva plasticului şi pentru filosofie, vădită în antinomiile sensibil-raţional, intelectiv-raţional, zi-noapte, Multiplul-Unul ş.a.m.d. In numele Ideii Noica desconsideră, e adevărat, pictura, dar şi cinematografia, pe care a izgonit-o în _Şase maladii_ din cetatea sa filosofică şi pe care acum o denunţă prin Goethe, cu al său presupus viciu cinematografic de a vroi să arate tot - după cum viciul romanului ar fi acela de a dori să explice tot...

Noica e partizanul propriei unilateralităţi, nici vorbă, el e dogmatic în refuzurile sale, refuzul unor arte sau al unor forme de civilizaţie, sau al unor forme de istorie, intransigenta sa monahală generează "o dialectică a amputării", pe care anevoie o va accepta un spirit integral şi integrator, cum este Paleologu, om al dialogului, al unui dialog concesiv în chiar aparentele-i asprimi. Dar dacă o seamă dintre calităţile constructive şi modelatoare ale filosofului rezultă din însăşi această asumată unilateralitate, care mai poate cîteodată deveni şi periculoasă?! Dacă el împărtăşeşte, în această privinţă, destinul atîtor personalităţi excesive, fascinate de şi fascinante prin cu totul alte virtuţi decît "bunul-simţ"?!

105. Constantin Noica, _Despărţirea de Goethe_, ed.cit., p.81.

După toate ce le spuse, s-ar părea că Noica şi Paleologu îşi împart frăţeşte între ei "spiritul de geometrie" şi "spiritul de fineţe". O atare departajare între rigoare şi supleţe, constructivism şi nuanţe, intransigenţă şi toleranţă ar fi însă prea simplă pentru a fi şi integral adevărată. Nimic nu este doar ceea ce este, cine altul dacă nu Alexandru Paleologu să priceapă şi să ne mijlocească această complementaritate! De aceea nici nu cred că el s-ar asuma de tot în săgeţile sale la adresa siluirilor utopice ale realităţii, "în ordine ideală, de la Platon la Campanella, Thomas Morus, Fourier etc."[106], şi nu pentru că aceste construcţii n-ar fi fost siluiri, ci pentru că au mai fost şi altceva, uneori cu totul altceva, de pildă, un mod naiv de a concepe libertatea şi de a-şi concepe libertatea (inclusiv libertatea de imaginaţie), adică acel suplimentar "spirit de fineţe", fără de care dominanta "geometrie" nu ar mai fi şi... "spirit". Cînd Noica ţine să dovedească cu douăsprezece motivaţii pentru ce "gîndirea lui Goethe nu este filosofie"[107], el intră în dispută cu un Goethe care nu-i seamănă şi căruia nici nu vrea să-i semene, în virtutea propriei filosofii şi a propriei înţelegeri a filosofiei. Destinul oricărei cărţi însemnate, şi de filosofie, nu numai de artă, e să-şi metamorfozeze comentariul în obiect relativ de sine stătător, la rîndul lui pasibil de comentarii. Nu vreau să relativizez situaţia, să transform orice text în pretext, pe Goethe însuşi în pretextul "ipotezelor de lucru" ale lui Noica. Goethe se compune însă din nesfîrşitele sale ipoteze, un posibil Goethe este şi nefilosof, dovadă propriile sale recunoaşteri, care erau şi adevărate şi mincinoase, ca în atîtea alte rînduri. Unui Goethe nefilosof altul îi va opune un Goethe filosof, nu opus lui Kant ci înfrăţit cu el, aflat nu numai despre teoria culorilor în schimb de epistole cu Hegel, căci terminaseră paralel în timp Faust I şi Fenomenologia spiritului - între care s-ar putea proba şi

106. Alexandru Paleologu, Ipoteze de lucru, ed.cit., p.21.
107. Constantin Noica, op.cit., p.128.

paralelisme de spirit. Un Goethe nefilosof îmi apare, în orice caz, ipotetic mai plausibil decît un Goethe "anistoric". Aş polemiza mai degrabă cu această presupunere a lui Noica, invocînd şi argumentul lui, al prevestirii unui Occident tîrziu în Faust II, presupunerea despre forţa goetheană prospectivă, deosebită de puterea hegeliană conclusivă - deşi aş mai polemiza şi cu sentimentul relativităţii absenţei ori prezenţei "istorismului"...

Supratema, nemărturisită şi mărturisită, a ambelor texte în discuţie rămîne însă raportul artei cu filosofia. Alexandru Paleologu se înscrie într-o limpede "negare a negaţiei", el se întoarce la Goethe şi la toţi marii artişti. Il supără mai mult decît orice "degradarea" artei (şi artistului) în raport cu situarea ierarhic privilegiată a filosofiei, în vîrf de piramidă. Are neîndoielnice motive de supărare, Noica are organ numai pentru o artă mijlocitoare de şi spre filosofie. O unilateralitate, care se înmoaie şi se retractează, cumva, pe drumul parcurs de la teză la expunere. Am văzut cum artistul Blaga refuzase imixtiunea artei în filosofie - şi o dovedise în propria sa filosofie; am arătat cum Roşca a teoretizat nevoia artei pentru şi în filosofie - fără să fi fost artist propriu-zis. Noica e vădit mai aproape de modelul Blaga: şi el implică metafora în concept, îl sensibilizează, dar numai după ce refuză accesul de principiu al sensibilului la raţional. E artist împotriva propriului program. Filosofia sa e "artistă" chiar şi acolo unde dispreţuieşte arta. Cărţile sale de filosofie despre poezia lui Eminescu şi poezia lui Goethe sînt scrise poetic. Aşa sînt şi studiile sale despre Kant - cel pe care Eminescu îl tradusese şi cu care Goethe se luase la trîntă, ca între fraţi.

La ce să ajungem dacă nu la frăţietatea dintre filosofie şi artă? Despre ea vorbeşte, inspirat, şi Paleologu în finalul studiului său. "Fără filosofie nu e de trăit, orbire cruntă este a nu pricepe acest adevăr. Fireşte, nici fără artă, fără poezie nu e de trăit, lucrurile acestea se leagă între ele. Sînt lucrurile cele mai serioase cu putinţă". Si se întreabă apoi, "care sînt filosofiile care au re-

zistat veacurilor, care sînt cele care continuă să intereseze, să pasioneze și să se impună?" "Numai acelea care au o mare frumusețe în sine, o mare soliditate în alcătuirea lor, adică o mare valoare artistică, într-un cuvînt un mare stil". "Dacă filosofia, vreau să spun operele filosofilor, nu se validează ca artă, atunci nu contează"[108]. E convingerea noastră comună, aceasta. A lui Paleologu, care nu se poate raporta altminteri la Sadoveanu decît ca la un filosof. A lui Noica, repovestind Fenomenologia spiritului ca pe un roman, Don Quijote - ca pe o idee, dialogurile lui Platon - ca perfectă prefigurare a unității lor.

Alexandru Paleologu știe că "cine acceptă o filosofie ca artă, trebuie s-o accepte vrînd-nevrînd și ca filosofie"[109]. E ultimul lui cuvînt, de mare stil, frumusețe și soliditate. Printr-o măiastră întorsătură, eseul își anulează pretextul și se păstrează text, adică operă. Atîta rămîne, esențialul: Despărțirea de Goethe, "Despărțirea de Noica". Cum ne-am mai putea despărți de ele?!

+

Evidenței, potrivit căreia filosofia este știință și se cuvine să i se aplice criterii științifice de diagnosticare, i-ar trebui adăugate recunoașterea ei ca artă, ca mod poetic de exteriorizare și de configurare. Inrădăcinările "estetice" ale filosofiei sînt astăzi privite uneori cu suspiciune, din pricina unor variante în trecut într-adevăr excesive, care prin subiectivism au dus la substituirea științei cu arta, a rigorii logice cu explozii metaforice, a conceptului cu imaginea, a rațiunii cu afectivitatea; și care, produse inițial din interiorul filosofiei, puteau sfîrși prin a o părăsi de dragul unor teritorii de tot "poematice". Aceste din urmă deplasări ar merita să fie și ele rediscutate, explorîndu-li-se virtuțile sau servituțile. Dincolo de ele ne mai întîmpină, însă, și "poezia" construcției filoso-

---

108. Alexandru Paleologu, Op.cit., p.65-66.
109. Ibidem, p.67.

fice raţionale propriu-zise, adică varianta "estetică" prezentă nu numai şi poate nu atît la nivelul expresiei vizibile, cît la acela al structurilor mentale lăuntric şi trudnic elaborate, cu sau fără adaosuri de strălucire "epidermică".

Tocmai limitarea la o limitat înţeleasă valoare cognitivă, proprie filosofiei, a făcut să nu se mai ia în seamă întreaga ei valoare. Dacă filosofii ar trebui memoraţi numai prin "justeţea" rostirilor lor, spre deosebire de cele "injuste", nici n-ar mai fi cazul să-i citim pe ei, ne-am putea limita la resumate ale acestor şi numai ale acestor idei adevărate. Cine însă procedează astfel, rămîne cel mult un student silitor, superficial familiarizat cu filosofia. Căci filosofia presupune întreg procesul filosofării, mişcarea internă a tuturor desfăşurărilor, construcţia de ansamblu. In raport cu o idee sau alta se va putea accentua corectitudinea sau incorectitudinea ei - şi atît. In raport cu totalitatea ideilor va fi necesară efectiva lor totalizare, într-o lectură coerentă şi completă, reconfigurînd arhitectonica asamblată a ansamblului. Mă încearcă bănuiala că ceea ce numim şi considerăm îndeobşte a fi perenitatea filosofilor rezidă în această integralitate a operei create de ei, dincolo de îndreptăţite judecăţi parcelate asupra cîte unei parcele constitutive a lor. Spun: constitutive, ceea ce indică nevoia perspectivei de ansamblu chiar în discutarea părţilor separate, în punerea cîte unei celule sub microscop.

In epoca lor sau mai tîrziu s-a adeverit despre filosofi, că în unele au avut iar în altele nu au avut dreptate. In exegezele lor riguroase, comentatorii le fac de aceea dreptate, cît şi cum pot. Cărţile iniţiale continuă să fie însă citite, cu tot ceea ce le aparţine şi ceea ce nu li se mai poate extirpa. Lectura lor integrală nu poate să nu semnifice o anume valoare a lor integrală, alături de usuri în timp fireşti. Această valoare mi se pare precumpănitor umană şi umanizatoare, în sensul unei "existenţe cu tîlc", existenţă şi tîlc necesare oamenilor, cizelîndu-le intelectul, afectivitatea, voinţa, munca, întreaga nouă practică instituitoare.

O carte citită: există. Ea este împreună cu toate presupunerile sale. Dacă în patrimoniul filosofic o operă există, atunci a o numi perenă este aproape o tautologie. Un autor ar putea să nu-i recunoască filosofiei virtuţi constructiv "artistice", dar şi ele sînt aproape tautologice pentru o împlinită Operă. Ideea este simplă şi am formulat-o şi cu alte prilejuri: Cartea care este şi merită să fie, autoimpunîndu-se lecturii, se dovedeşte - vizibil sau ascuns - şi "artistă", chiar dacă se vrea una de ştiinţă sau de filosofie. Aceasta din pricina atracţiei reciproce dintre arta şi "autonomia cosmoidală". Orice Operă tinde către o existenţă sieşi suficientă, care să-şi depăşească datele parţiale; în această existenţă (deloc "estetizantă", de vreme ce este receptată masiv şi cu folos), Opera tinde către imanenta ei "artisticitate". Aceasta se poate impune în filosofie nu numai printr-o stilistică poetică, imagistică, metaforică, dar şi printr-un constructivism arhitectonic, musical, dramatic.

2. ARTA CA FILOSOFIE?

A. Cîteva situaţii

2.1. Intrebarea pe care ţin să o formulez cu acest prilej are în vedere interacţiunea dintre romanul românesc contemporan şi gîndirea filosofică. Relaţia lor ar putea fi înfăţişată dintr-o direcţie sau dintr-alta. Filosofia accede şi ea, sub diverse forme, la o artisticitate proprie ei, pe care însă am discutat-o anterior. De astă dată mă preocupă raportul invers, adică impactul realizat de roman, din interiorul său, cu filosofia. Chiar şi în această direcţionare, mai des invocată decît celelalte, se cuvine totuşi să privim legătura cu destulă circumspecţie. Fiecare domeniu îşi menţine identitatea şi chiar autonomia, nu cedează ispitei de a se transforma în altceva. Ţinînd seama de acest imperativ, nu voi vorbi nici de "filosofie în roman" şi nici de "roman filosofic". Voi căuta să nu forţez nota, să evit

unilateralitatea partisană. Romanul nu are cum fi privit altfel decît ca roman, ca una dintre configurările estetice care-şi revendică pe drept un loc distinct în sistematizările morfologice. Autonomia nu refuză totuşi captările eteronome, infuzia de materii exterioare. Dialectica vizează tocmai modul în care corpul străin se adecvează unei meniri interioare: teoretic el continuă să pară străin, practic devine (sau ar fi cazul să devină) o calitate organică şi indisolubilă a întregului. Problema principală constă tocmai în stabilirea măsurii inerente ce caracterizează această implicare, în circumscrierea gradului de organicitate literară atins. Dar, pînă la această finală şi esenţială judecată de valoare, contează şi ceea ce am putea numi o simplă judecată de existenţă, privind însăşi prezenţa unui mediat sau direct interes filosofic la romancieri. Intrebarea în legătură cu preocuparea lor, mai slabă sau mai accentuată, de a-şi orienta opera într-o direcţie implicit filosofică este îndreptăţită, cu condiţia de a nu condiţiona de răspunsul afirmativ la această întrebare valoare estetică obţinută. Pe scurt, romanul nu e neapărat mai bun atunci cînd este obsedat de filosofie decît atunci cînd nu este. O anume insistenţă în direcţia respectivei presupuse "înnobilări" ar putea chiar să slăbească forţa figurării artistice, deturnînd-o de la menirea ei genuină. Nu e însă mai puţin adevărat că însăşi despre această structură estetică "genuină" umanitatea a reuşit să-şi formeze, în timp, relativ alte şi alte reprezentări, între care unele nu mai exclud elementul intelectiv explicit şi asumat. S-a întîmplat chiar, se ştie bine, ca în lumina unei posibile tîrzii "intelectualizări" a artelor să se fi impus şi o similară retroactivă nouă receptare a unor antecedente, recolorate ele însele într-o ipostază parcă mai "abstractă" decît fuseseră iniţial. Cu toată relativitatea care le caracterizează, asemenea alunecări de perspectivă (inclusiv cele orientate spre etape istorice revolute) constituie semnalizări neîndoielnice ale unor orizonturi de aşteptare.

După cum se vede, terenul pe care păşim este deosebit de fragil. Ne vom asuma, chiar în aceste condiţii, riscul unei elementare -

poate prea elementare - tipologizări, prin care să încercăm a delimita formele în care interesul filosofic coagulează sub raport românesc. In ce modalități asimilează romanul în general și romanul românesc în particular o problematică pe care s-o putem defini filosofică? Chiar de n-am reaminti decît cîteva exemple notorii, și tot am face un prim pas către distingerea unor "zone filosofice" proprii experienței secolului nostru...

2.2. O variantă de natură oarecum incertă, dar tocmai de aceea cu deosebire incitantă, ar putea fi romanul de înțelepciune (sau ceea ce obișnuim să numim astfel). Modelul nu absentează din literatura universală mai nouă, Thomas Mann cu Iosif și frații săi sau Hermann Hesse, autorul Jocului cu mărgelele de sticlă ar putea figura printre exemple, fapt ce pare din capul locului să indice o afinitate electivă a respectivei tipologii cu amplele reproiectări de tip utopic-inițiatic. Această asociere nu e nefondată, dovadă și cea mai copleșitoare experiență românească în materie. Este vorba, bineînțeles, de Sadoveanu, reintrat în ultimii ani în actualitatea criticii și a eseisticii noastre, între altele tocmai pe traiectoria dominantei sale de "înțelepciune", extrapolată și asupra cîtorva dintre personajele lui memorabile. Referirile exegeților la Baltagul și mai ales la Creanga de aur probează direcția acestei relecturări. In sine, faptul că un autor polivalent este redescoperit prin prisma implicațiilor lui adînci de "filosofie practică" semnalizează un anume gust al momentului critic, predispus să adopte respectivul unghi de investigație. Sadoveanu a trecut, la un moment dat, printr-o penumbră a receptării, și din pricina saturației la care ajunsese tradiționala lui lecturare "realistă". Revigorarea din ultimii ani s-a asociat noului punct de vedere, care a evidențiat noi puncte de reper ale operei. O anume nevoie de înțelepciune, acut resimțită și în critica literară, a patronat acest specific impact innoitor. In același sens a lucrat, probabil, redescoperirea de către secolul nostru a gîndirii mitice și a particularelor ei valențe, științific explicate sau artistic reverberate.

De-abia de la acest punct încolo ar trebui introduse diferențierii cît mai eficiente, de pildă, între înțelepciunea personajului românesc și cea a autorului care îl patronează. Dacă Sadoveanu demonstrează osmoza lor, un altfel de efort în aceeași direcție dovedește și Călinescu-romancierul, cu toate că de astă dată autorul își domină la propriu și chiar își depășește personajele în chip programatic, nu numai în calitate de omniscient creator al lor, dar chiar ca efectiv superior lor, în combustie interioară și în echilibrare finală. Înțelepciunea promovată de el în romane privește, așadar, mai degrabă propria sa instanță emițătoare decît obiectualizările ei, cu toate că un vădit efort de convergență vădește, mai cu seamă, arhitectul Ioanide, ca alter ego recunoscut al autorului.

Cît privește prelungirea așa-numitului personaj "mitic" (uneori, pe alte meridiane - de exemplu, sudamericane - el este numit "realist-mitic"), pe care la noi în contexte moldovene l-a articulat Sadoveanu, în spațiul imaginar muntean-dobrogean-dunărean Ștefan Bănulescu este pe cale de a-i da o ființă nouă în tetralogia sa <u>Cartea milionarului</u>, din care cel dintîi volum îndreptățește speranța într-o nouă "carte de înțelepciune" a literaturii române.

2.3. S-a vorbit deseori despre <u>romanul de idei</u> sau chiar despre <u>romanul intelectual</u>, cu referire la <u>Muntele vrăjit</u> sau <u>Falsificatorii de bani</u>, la <u>Străinul</u> sau <u>Greața</u> etc. - printre clasicii manierei respective fiind în mod constant situat și Camil Petrescu, din <u>Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război</u>, dar mai ales din <u>Patul lui Procust</u>. Această cale a romanului nu a fost abandonată nici în ultimele decenii, cu toate că autorii nu s-au angajat pe ea cu aceeași hotărîre precum predecesorii lor interbelici. Aici și-a spus cuvîntul nu doar dificultatea de a atinge un concrescent nivel practic de intelectualitate și de talent - dar și o oarecare suspiciune de principiu în raport cu putința atingerii acestui obiectiv. Întrebarea, dacă articulărilor de idei li s-a asigurat o transmutare artistică întru to-

tul convingătoare, s-a pus chiar în legătură cu împliniri notorii, căci trecerea timpului a mai erodat cîte ceva din acuitatea inițială a operelor, tocmai în măsura în care ideea ca atare a devenit mai familiară sau a încetat să stîrnească un interes acut (după care, ce-i drept, s-a mai și putut revigora, cînd și cînd). Pericolul "uzurii de idei", după exemplul uzurii morale pe care o atribuim tehnicilor materiale, a fost surprins și în cazul unor romane bune sau care inițial au stîrnit vîlvă tocmai datorită ideilor lor, pe atunci noi și proaspete, paradoxale sau șocante. Sub raportul ideilor, și forța percutantă a romanelor lui Camil Petrescu a fost la început mai mare decît după trecerea unor decenii. In perimetrul autohton, Camil Petrescu a experimentat însă cu succes o cale încă nebătătorită, cu o explicită și accentuată substanță intelectuală a dezbaterilor - chiar dacă în discuțiile purtate în acel precumpănitor cadru erotic dintr-o "ultimă noapte de dragoste" sau "într-o după-amiază de august" hotărîtoare rămîne funcția lor romanescă. Romanele rămîn romane, cum și dramele se păstrează drame, și poate că tribulațiile de idei ale acestora din urmă s-au dovedit, în cazul autorului nostru, în anumite privințe mai resistente la trecerea timpului.

Dintre autorii mai apropiați nouă în timp, tipologia camilpetresciană cu deosebire a ținut s-o reinvente, în propriii săi termeni, Alexandru Ivasiuc. Este, de altminteri, demn de tot interesul polemica dintre critici cu privire la înfățișarea valorică pe care ar fi cazul s-o acordăm scrierilor sale mai "concrete" sau celor, dimpotrivă, mai "abstracte". In virtutea unor criterii mai tradiționale argumentează unii superioritatea romanelor scrise după mai bine știutele canoane ale genului, cu situații, conflicte și personaje conturate. Alții sînt însă de părere că tocmai romanele sale axate programatic "pe idei" și urmărindu-le cu obstinație sînt nu numai sub raport formal cele mai interesante, dar și cele mai perene în plan valoric - ceea ce, dacă s-ar dovedi adevărat, ar răsturna ipoteza privitoare la uzura ideilor explicite ale unui roman înaintea altor componente ale sale...

2.4. Am putea identifica, apoi, tentative străine şi româneşti de abordare mai deschisă a unei problematici filosofice, fie prin proprii gînduri, fie prin gîndurile personajelor de roman.

Poate că la nici un alt romancier român contemporan acest asumat orgoliu nu s-a manifestat atît de programatic ca la Marin Preda. Dacă romanele lui convenţional considerate "rurale", "ţărăneşti", au pornit de la o difuză implicare în comportament şi în decizii a unor înţelepciuni de tipul unor "filosofeme", ultimele lui romane, de tip "urban", "citadin" - ca şi volumele publicistice din aceeaşi perioadă - au preferat o saturaţie, în tot mai mare măsură, de confruntări şi dezbateri propriu-zis filosofice, nu o dată cu invocarea unor celebri filosofi şi discutarea concepţiilor lor. S-ar putea emite ipoteza unei anume acţiuni compensatoare în raport cu transparente complexe biografice, neîndreptăţite şi tocmai de aceea incitante. Dar, nu investigarea psihanalitică ne interesează acum, oricît ar fi ea de relevantă în situaţia atîtor scriitori sau artişti, ci rezultatul palpabil al propensiunii discutate. Ea este din ce în ce mai evidentă, şi în ultimele romane cu adevărat obsesivă. Delirul ţine să articuleze o filosofie a istoriei, polemică la adresa lui Tolstoi. Cel mai iubit dintre pămînteni îşi alege ca personaj principal un filosof profesionist, preocupat în activitatea sa didactică, dar şi în gîndurile lui intime, de soluţionarea damnatelor şi crucialelor interogaţii filosofice, de la cele de ontologie pînă la cele de sociologie. Nu întotdeauna pasajele respective au o coerenţă deplină, de pildă, cele referitoare la gnoză şi la efortul eroului de a obţine o revigorare a unor întrucîtva inactuale puncte de vedere - integral sau parţial - filosofice. Ar fi de suspectat o insuficientă profesionalitate a celui preocupat de profesia unui profesor de filosofie, Am comite însă o eroare dacă ne-am rezuma la aceste deficienţe sau neîmpliniri. Constantin Noica a elogiat în textul său Nietzsche văzut de Marin Preda[110] critica aplicată de romancierul

110. V. Timpul n-a mai avut răbdare, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981, p.265-268.

român filosofului german și adepților lui; și tot el a îndemnat la o analiză temeinică a mai multor intuiții exacte și profunde ale lui Preda cu privire la diverși filosofi: "Toate discuțiile filosofice din Cel mai iubit dintre pămînteni, al căror timbru și a căror substanță ar putea face invidia unui specialist (dacă există specialiști și în această materie) ar merita să fie cercetate, laolaltă cu atîtea reflecții din alte opere, pentru ele însele, ca și pentru caracterul lor de document uman"[111]. Voi încerca și eu, mai încolo, o depistare a interesului manifestat de către romancier față de Spinoza - un adevărat laitmotiv al ultimelor sale cărți. Cauza acestei fascinații ar putea să fie și ea de ordin biografic, ca față de o viață exemplar dăruită șlefuirii migăloase a unui sistem de o perfecțiune geometrică. Oricum însă, Preda face transferul de la omul Spinoza la gînditorul Spinoza, la fundamentalele sale precepte de ontologie și morală, în perspectiva cărora ar putea fi reorînduite și alte vieți socotite exemplare. Cît privește neacceptarea nietzscheanismului și antidotul preconizat față de Dionisos, m-am referit la ele în cadrul unui mai vechi fragment despre Marin Preda[112].

Un alt caz de, poate, și mai orgolioasă înstăpînire asupra unor teritorii explicit filosofice ne oferă Nicolae Breban. Autorul și-a deconspirat în dese rînduri atașamentul față de un Dostoievski sau Nietzsche, ceea ce a și fost remarcat de la primele lui romane și s-a accentuat în cele ulterioare. Dovada cea mai eclatantă a impactului programatic cu filosofia o oferă Bunavestire, mai ales în cea de a doua jumătate a sa, în legătură cu expansionismul manifestat de către pînă atunci umilul său personaj principal, inclusiv în planul ideilor profesate. S-ar putea invoca și aici insatisfacția pe care ne-o produce îndeosebi această a doua parte a romanului, mai pretențioasă, dar mai confuză decît prima. Intr-adevăr, se lasă greu desghiocat ceea ce

111. Ibidem, p.268.

112. Ion Ianoși, Secolul nostru cel de toate zilele, Editura Cartea Românească, București, 1980, p.206-211.

urmăreşte cu exactitate autorul: poate, descrierea degradării unor idealuri la origine minore şi exacerbate pe parcurs; sau poate, descrierea eşecului oricărei ideologii şi filosofii de provenienţă şi de esenţă filistină. Dacă este însă vorba despre aşa ceva, atunci transferurile ce-ţi pot veni în minte se dovedesc a fi destul de neconvingătoare, şi în ceea ce priveşte programele fals "mîntuitoare" din trecut, şi în ceea ce priveşte ulterioarele lor variante presupuse. Persistă în cititor suspiciunea că autorul însuşi nu şi-a limpezit pînă la capăt intenţia. De aceea, oricît de umflat şi de extrapolat pe parcurs - sau poate că tocmai de aceea -, diagnosticul lui rămîne ceţos. Am proceda însă din nou eronat dacă, după constatarea decalajului dintre pretenţie şi realizare, efortului vădit programatic depus în această direcţie nu i-am acorda atenţie. Carenţele artistice, care ţin de o abordare romănească deschisă a filosofiei, nu îndreptăţesc ignorarea respectivelor tentative, experimentate sub imperativul recunoscutei lor actualităţi. Luciditatea critică nu merită a fi confundată cu suficienţa reflexă-cic... faţă de întreprinderi relativ noi, în consens cu vremea şi cu unele dintre căutările lor estetice.

2.5. De la explicit să revenim la implicat, la acea mai difuză, dar mai des întîlnită răsfrîngere în roman a problematicii filosofice, a cărei discernare e îngreuiată tocmai de "globalitate". Orice roman "pune probleme". Care este însă nivelul exact de la care ele atestă o prezenţă filosofică relativ distinctă în cadrul desfăşurărilor de idei? Interesul istoric poate creşte pînă la densitatea unei "filosofii a istoriei", preocupările sociale şi sociologice, în genere indispensabile, pot coagula într-o aproape "filosofie socială". Dincolo de compartimente, se decantează astfel ceva în genul unei "filosofii a vieţii, o specifică meditaţie asupra existenţei, care - dacă e să-i surprindem nucleul - pune lumea în chestiune. Intr-un spaţiu şi timp delimitate, conform cerinţelor dintr-un roman, ajungem astfel la fundamentale interogaţii existenţiale, într-un mod mai explicit şi poten-

țat decît în alte romane excelente. Așa se întîmplă cu Moby Dick sau Condiția umană, cel din urmă și cu avantajul de a introduce în circuit sintagma exactă de care avem nevoie în asemenea situații. Pădurea spînzuraților ar fi un posibil exemplu românesc pentru tipologia dată, întrucîtva interferată cu cele anterior pomenite, dar întrucîtva diferită și de romanul "inițiatic", și de cel "de idei", și de cel "filosofic". Ar fi vorba, repet, de cărți care repun în chestiune lumea, destinul omului, prin prisma unor confruntări fundamentale. Abstracție făcînd de veleitarii atrași de gesticulații "existențiale" sau chiar "existențialiste", dintre recentele noastre romane, pe cît de indirect tot pe atît de pregnant filosifce în accepțiunea dată, am putea numi - cu titlu exemplificator - Lumea în două zile, Insoțitorul, Revelion. Si George Bălăiță, și Constantin Țoiu, și Paul Georgescu - dar și alții - experimentează în mai toate romanele lor această variantă, ca mai aptă de a fi urmată de către un romancier, oferind din capul locului șanse sporite de adecvare artistică. Să nu supralicităm însă nici cu acest prilej permeabilitatea la idei a materialului astfel prelucrat, întrucît artistul, chiar în calitatea lui de artist trebuie să posede și să probeze un înalt grad de problematizare a lumii descrise și, de fapt, inventate de el. Fără a fi neapărat un cunoscător profesionist al filosofiei, se cuvine să aibă deosebite aptitudini de gîndire filosofică încorporată și încorporabilă, să beneficieze de darul de a solicita vieții și omului destăinuiri esențiale, de a le constrînge la mărturisiri copleșitoare: un dar care nu este ușor de dobîndit și de cizelat, inclusiv de către personalități înzestrate cu multe alte calități.

2.6. Avertismentul de la care am pornit e bine să fie cu și mai multă stăruință reamintit în final. Pe de o parte, tipurile mai sus stabilite nu au granițe certe prin care să se delimiteze între ele, iar pe de altă parte, nici în totalitatea lor ele nu dau un corp întru totul distinct de restul romanelor de valoare. Fiecare subclasă comu-

nică şi cu altele sau se interferează cu ele, aşa încît o aceeaşi carte şi-ar putea găsi în acelaşi timp locul în mai multe dintre ele. Nici în întregime, respectiva "clasă" nu are o identitate perfectă, drept care am şi evitat formula de "roman filosofic", prea pretenţioasă şi lesne de suspectat de inaderenţa estetică presupusă de Călinescu în cazul "romanului liric", de alţii în situaţia "romanului eseistic" ş.a.m.d. Ca şi eseistica, filosofia ar putea ajunge şi ea în postura de a fi partea de fier a lemnului (sau invers), de a fi efectiv un corp străin, efectiv neîncorporat în artă. Prima şi ultima noastră cerinţă adresată artei rămîne, desigur, aceea ca să rămînă artă. Intre acest început şi acest sfîrşit încap totuşi multe, inclusiv un mod particular al artistului - pe care de ce nu l-am numi filosofic? - de a se detaşa de efemer, de a se ridica deasupra unor aspecte neînsemnate ale vieţii, de preocupări minore, un anume mod al său mai <u>larg</u> şi mai <u>profund</u> de a proceda la reconstrucţia artistică a existenţei (acesta s-ar putea chiar interfera cu anumite curente ale filosofiei propriu-zise, de la stoicism pînă la existenţialism). Romancierul visează mereu elevaţia către ceea ce lui, ca romancier, i se pare decisiv. Pînă la urmă nu morala lui contează şi nici măcar ideile pe care le pune în acţiune, ci patosul din ele şi de dincolo de ele, haloul problematic şi problematizator al întregii ţesături. Cu toate tentaţiile care îl încearcă de atît de multă vreme ca gen într-adevăr <u>proteic</u>, romanul îşi păstrează identitatea. Dar această identitate rezultă şi din asumarea multor neidentităţi. Nesubstituibil şi indestructibil, romanul pledează pentru joncţiunea liberă dintre valori. El, romanul, este în toate felurile. Dintre acestea, am încercat surprinderea unui anume fel particular de a fi - fără să uităm felul individual de a fi al fiecărui fapt autentic de artă: căci, în cele din urmă, forţa creatoare unică a romancierului e răspunzătoare pentru romanul său nepereche.

B. Un exemplu

In ultimele sale cărţi, Marin Preda a fost tot mai mărturisit fascinat de viaţa şi învăţătura cîtorva mari filosofi. Romanul său de adio e chiar povestea unui filosof imaginar, care aduce mereu vorba despre filosofi reali. Unii s-au întrebat cît era de îndreptăţită meseria, vocaţia lui Victor Petrini, dacă nu cumva ar fi fost mai justificat pentru el să păstreze pasiunea pentru istorie a lui Stefan, din romanul anterior, Delirul. Alţii au constatat relativa separaţie a ideilor enunţate de imaginile propriu-zis artistice, scăzuta lor interacţiune şi organicitate. Imprejurarea din urmă înlesneşte discutarea detaşată a concepţiilor enunţate. Cît priveşte opţiunea dintîi, ea îşi păstrează atît semnificaţia în biografia romancierului, cît şi însemnătatea în viaţa culturală, chiar în eventualitatea finalizării sale imperfecte.

Aşa stînd lucrurile, să ne întrebăm, mai întîi, asupra cercului de filosofi faţă de care Marin Preda a arătat o preocupare constantă. Convenţional, ei ar putea fi împărţiţi în două grupuri: unii care nu-i dădeau linişte (prin chiar neliniştea ce le este proprie), dar de care se tot străduia să se delimiteze; şi alţii în care se încredea ca reuşind performanţa decantării seninătăţii finale chiar din dramele sau tragediile cele mai acute. In prima categorie ar intra un Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, cu o tot mai decisă polemică în cadrul raportărilor pro şi contra, dominantă în raport cu Nietzsche; în cea de a doua ar putea fi incluşi un Socrate, Descartes, Spinoza, cu adeziuni mărturisite. Ar fi poate mai exact dacă am spune că pe cei dintîi Preda i-a socotit seismografii unor conflagraţii viitoare, pe cît de vizionari tot pe atît de terifianţi; faţă de ei limanul salvator - dintr-un mai îndepărtat trecut proiectat asupra unui mai îndepărtat viitor - îl vedea configurat de filosofi mai încrezători în destinul raţiunii şi al universului. Este aceasta o cezură asemănătoare cu raportarea faţă de Dostoievski şi Tolstoi, unul venerat pentru extraor-

dinarul diagnostic al surpărilor pe cale de a se produce, altul iubit (şi ca gînditor!) pentru şansa de însănătoşire oferită, printre cele mai grave încercări, sieşi şi celorlalţi.

Iubirea, de la sensul ei particular pînă la cel general, ne întîmpină la "cel din urmă Preda" ca principală propensiune umanizatoare. Finalmente, prin prisma ei se cuvine privită şi "partea" filosofică, distinctă sau organică, a ultimului său roman, Cel mai iubit dintre pămînteni. Scara valorilor filosofice direct afirmate, pentru însăşi perspectiva afirmativă pe care o conţin, se află într-o proporţionalitate directă cu acea greu încercată iubire, la care şi maeştrii conceptelor şi conceptualizărilor trebuiau să fi parvenit în viaţa şi în gîndirea lor. Este motivul pentru care ne-am permite parafrazarea titlului acestui roman, în bivalentul său sens iniţial, ironic şi serios, şi am vorbi despre "cel mai iubit dintre filosofi" - în care propunem a-l identifica pe Spinoza, imaginat de romancier ca posibil prototip al avatarurilor lui Petrini în planul existenţei şi - întrucîtva - în planul esenţelor spre care el năzuieşte...

Pentru a sugera o anume comunitate de concepţie dintre personaj şi autor, să comparăm mai întîi cîteva fragmente ale romanului cu altele, surprinzător de asemănătoare, din cărţi cu caracter memorialistic şi confesiv. Printre laitmotivele adolescenţei lui Petrini se numără, ne amintim, pierderea credinţei în Dumnezeu şi într-o viaţă viitoare. Tînărul de optsprezece ani se întreabă ce este pămîntul, de vreme ce Dumnezeu "ne lasă liberi şi în faţa virtuţii şi în a păcatului"[113], el accede însă la "sentimentul eternităţii fără religie", simte o jubilaţiune liniştită că e liber de credinţă şi nu-l ispiteşte nici un imbold de a săvîrşi (dostoievskian - se precizează) ceva nepermis. In acest context apare şi delimitarea de o postulare prea raţionalizată asupra lui Dumnezeu şi asupra omului. Pe erou îl pufneşte rîsul "citind filosofi care aveau trufia de a demonstra existenţa lui

113. Marin Preda, Cel mai iubit dintre pămînteni, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980, vol.I, p.26.

Dumnezeu pe cale raţională, ba chiar de a pune oarecare ordine în viaţa noastră afectivă, precum Mendeleev în elemente /.../"[114]. Cum să poţi însă demonstra indemonstrabilul? Interesant este că în cartea lui Florin Mugur Convorbiri cu Marin Preda, romancierul enunţă exact acelaşi gînd, ca pe al său propriu: "/.../ majoritatea filosofilor se mulţumesc să accepte natura umană şi, acceptînd-o, încearcă s-o explice şi să stabilească un fel de tabel al lui Mendekeev al comportărilor morale"[115]. Cine sînt cei vizaţi, nu ni se spune. Dar, avînd în vedere rigoarea geometrică a clasificărilor din Despre originea şi natura afectelor, partea a treia a eticii[116], ar putea foarte bine fi vorba (cel mai bine, în lumina începutului pasajului citat din roman) despre Spinoza.

Dar să invocăm un exemplu neîndoielnic. Intr-o meditaţie deosebit de importantă din Viaţa ca o pradă, Marin Preda i se împotriveşte convingător lui Nietzsche cu sprijinul cîtorva gînditori ce i se par de superioară moralitate, printre care Spinoza ocupă un loc privilegiat. "Spinoza, în singurătatea sa unde şlefuia lentile ca să-şi cîştige existenţa, a fost mult mai liniştit decît Nietzsche şi mai profund, fiindcă a fost mai adînc lovit: renunţînd la religia sa ca să poată trăi cu fata iubită, i s-a cerut să treacă la religia ei. A răspuns: n-am renunţat la o religie ca să trec la alta, ci am renunţat la orice religie. A pierdut totul, ai săi l-au blestemat şi l-au izgonit din comunitatea lor, ceilalţi nu l-au primit. Senin, l-a corectat pe nazarinean mai modest dar mai convingător, ura nu poate fi învinsă prin simpla iubire, ci printr-o iubire mai puternică decît ura"[117]. Concluzia de aici coincide întocmai cu cea finală din roman, sintetizată în exclamaţia

---

114. Ibidem, p.13.
115. Florin Mugur, Convorbiri cu Marin Preda, Editura Albatros, Bucureşti, 1973, p.226.
116. v. Baruch Spinoza, Etica (trad. Alexandru Posescu), Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1981, p.1o2-172.
117. Marin Preda, Viaţa ca o pradă, Editura Albatros, Bucureşti, 1977, p.31o.

de adio a lui Petrini (a lui Marin Preda!): "dacă dragoste nu e, nimic nu e!"[118]. Coincidența cea mai frapantă o găsim însă în relatarea pe care, în roman, Vaintrub o face Matildei: "Doamnă, zise Vaintrub, permiteți-mi să vă spun o mică poveste. Unui băiat, un evreu din Amsterdam, i se cere, ca să poată să se căsătorească, de către părinții fetei, să renunțe la religia lui. Băiatul s-a gîndit așa, dacă religia mă împiedică să mă căsătoresc cu fata iubită, atunci nu e bună. Şi a renunțat. Nu mai spun că în urma acestui act a fost izgonit din comunitatea sa și blestemat. Acest blestem numai dacă îl citești și ți se face frig, dar să-l mai și auzi fiind în cauză, înconjurat de mai-marii comunității în sinagogă. Totuși, băiatul nu s-a speriat și s-a dus și i-a spus fetei și părinților ei: sînt un om liber, putem să ne căsătorim. Dar părinții i-au spus: da, foarte bine, dar acum trebuie să treci la creștinism. Cum o să intre fata noastră cu tine în biserică, dacă tu ești păgîn? Ascultați, le-a răspuns băiatul, eu n-am renunțat la religia mea ca să trec la alta. Eu am renunțat la orice fel de religie, fără să încetez prin asta să cred în Dumnezeu. Atunci i s-a răspuns că altfel nu se poate. Si căsătoria n-a mai avut loc. Băiatul s-a retras atunci într-un sat la marginea orașului, a început să șlefuiască lentile să aibă din ce trăi și a renunțat și la gîndul de a fi fericit cu o fată. A început să scrie și a ajuns unul din cei mai mari filosofi ai lumii. A murit pe la patruzeci de ani și ceva din pricina prafului de lentile"[119].

Să nu ne formalizăm pentru trecerea în cheie anecdotică a unui conflict de principii. Referirea la el există, iar relativa lui estompare o compensează contextul anterior citatei renunțări a lui Victor Petrini la credința mamei sale. "Sentimentul eternității fără religie" este exact cel dobîndit de Spinoza în singurătatea asumată după excomunicare; ca și senina jubilațiune în fața unei naturi care

---

118. Marin Preda, Cel mai iubit dintre pămînteni, ed.cit., vol.III, p.333.

119. Marin Preda, Op.cit., vol.I, p.432-433.

prin existența ei surclasează orice limitată categorisire a ei, inclusiv în termeni sentimentali. Petrini parvine la o raportare asemănătoare. El obține un sentiment de pace lăuntrică și de diminuare a obsesiilor în mijlocul naturii: "sîntem mai mici decît vasta natură dar și mai mari cînd ne contopim cu ea, fiindcă știm /.../"[120]. Asistăm și ulterior la "plimbarea în libertate"[121] a lui Petrini. Care, mai apoi, speră într-o voluptoasă apropiere de Marea taină, în stare să-l ajute să vadă "justa măsură a lucrurilor, sădărnicia pasiunilor, sminteala conflictelor în care trăim încleștați /.../"[122]. Cu această temă se interferează o alta, intonată încă în primul volum într-o discuție cu Ion Micu, în care acesta îi reproșează că predarea abecedarului nu e poziția cea mai potrivită de pe care să înțelegi lumea în care trăiești. "De ce nu? - replică Victor - Spinoza a șlefuit lentile, iar Jean-Jacques Rousseau a copiat note muzicale pînă la sfîrșitul vieții". La care Micu, iarăși: "Spinoza a murit din privina acestor lentile la patruzeci de ani!"[123]. Acum, în volumul al treilea, citim: "Aveam lentilele mele ca și Spinoza (mai puțin praful din șlefuirea lor care îi adusese moartea în plină maturitate), cifrele și registrele de contabilitate care n-aveau în ele nimic nociv, aveam, ca și Rousseau, notele mele de copiat, rău plătite, ca și ale aceluia, dar nu mai puțin decît erau plătiți alți umanoizi. Si aveam orașul meu, cu frumoasele lui dealuri și amețitoarele păduri /.../"[124]. Si descrie Marea taină prin care înțelege o relație cu natura cu totul alta decît cea sentimentală, care nu așteaptă din partea ei ocrotire, o relație bărbătească și lucidă, a cărei libertate deznădăjduită și triumfătoare nu nesocotește realitățile aspre prin rigorile lor. "De aici venea libertatea mea: descoperind moartea și trăind cu intensitate scurgerea armonioasă

120. Ibidem, p.33.
121. Ibidem, p.179.
122. Op.cit., vol.III, p.12-13.
123. Op.cit., vol.I, p.3oo.
124. Op.cit., vol.III, p.13.

a clipelor, mă eliberam de iluzia fraternităţii cu natura, iluzia sufletelor rănite... Nu, natura nu putea fi pentru noi, cei care lucram în mijlocul ei, decît un frumos mormînt"[125] - după care se aduce vorba despre Socrate. Totul fusese prestabilit prin enunţul cu care debutase romanul, tot atît de esenţial ca şi cel de încheiere, în plus spinozian prin excelenţă: "Moartea e un fenomen simplu în natură, numai oamenii îl fac înspăimîntător"[126]. Nici refuzul sentimentalităţii nu exclude nevoia de natură, nici absenţa moralizării nu interzice adevărata morală - dimpotrivă. După toate paharele de cucută golite pînă la fund, Petrini ajunge la "acceptarea fără cenzură a ceea ce sîntem" căci "nu putem să fim ce nu sîntem", şi "nu de-aia ne-am născut, ca să luptăm cu noi înşine, ci să trăim conform propriei noastre firi, bună sau rea"[127]. O necenzurare potrivit cu care se va dovedi cît de bună ne este firea, şi cît de virtuoasă, fiindcă în descoperita şi cucerita libertate ea nu se mai încurcă în mărunte păcate presupuse, iar în liniştita ei jubilaţiune nu o mai ispiteşte imboldul de a săvîrşi ceva nepermis. Nu încape îndoială că această recunoaştere finală a unei existenţe superioare, sieşi suficiente, fidelă şi oblăduitoare, răsfrînge şi ea un crîmpei din gîndurile spinoziene, ecouri ale unuia care, mai adînc lovit, a ştiut să descopere o lumină mai puternică, şi care şi-a cîştigat subzistenţa prin şlefuitul lentilelor, pentru că, vorba lui Hegel, îl preocupa lumina.

In acest fel se limpezeşte simbolica şlefuitorului de lentile, atît de obsesivă şi pentru Petrini şi pentru Preda. Ea coincide formulei lui Camil Petrescu, citată într-o uşor modificată variantă: "Cîtă luciditate, atîta suferinţă"[128] - care ar putea fi însă şi răsturnată, cu tăişul îndreptat către luciditate. Ce primează într-o conformare la biografia lui Spinoza? Riscul de a muri în plină maturitate, sau pozi-

---

125. Ibidem, p.14.
126. Op.cit., vol.I, p.7.
127. Op.cit., vol.III, p.328.
128. Op.cit., vol.I, p.63.

Cda 116/985 Fasc. 6

ţia liberă pe care filosoful o poate dobîndi chiar prin cotidiana sa meserie, prin suplimentarea fizică a trudelor sale spirituale? Dar care este, de fapt, rezultatul acestor elaborări trudnice? - ar fi întrebarea pe care s-ar cuveni să ne-o formulăm în continuare, pentru a întregi analiza.

"Cum se împacă însă ideea armoniei conştiinţei noastre cu cosmosul, din prima mea carte, cu ideea apariţiei erei ticăloşilor, din a doua /.../"129, se scrutează Victor Petrini, exprimîndu-şi speranţa că cea dintîi, Gnoza, va fi actuală în clipa cînd dominaţia ticăloşilor va determina o reacţie a partizanilor vechilor valori. Este limpede că, în lumina distincţiei noastre iniţiale, a doua carte este cea în care, în raport cu prezentul tulbure al acestui secol, e valorificată mai degrabă moştenirea unui Dostoievski sau Nietzsche, pe cîtă vreme prima carte imaginează o utopie viitoare tocmai în temeiul unor valori străvechi, între care, e cazul iarăşi să ne întrebăm, nu cumva sugestiile lui Spinoza ocupă şi ele un loc important?!

Să nu ne încurcăm - repet - în posibile obiecţii la adresa titlului acelei prime cărţi şi a numitei sale adrese istorice: e puţin probabil ca Petrini să-şi fi putut preda cursul despre gnostici, după cum legăturile învăţăturii sale cu aceştia apar destul de palide. Învăţătura ca atare este utopică, ea încearcă rearticularea unei credinţe de după desprinderea de toate religiile existente, care pînă la urmă ni se înfăţişează mai degrabă ca un fel de panteism, situat în intenţie dincolo de materialism şi idealism, aglutinînd o dominantă laică în spiritualismul său. Găsim în primul volum al romanului cîteva pasaje lesne detaşabile prin care ne putem face o idee cît de cît exactă asupra acestui proiect filosofic. Iată-le:

"I-am spus că peste un an voi fi student şi că ne putem căsători, o să fiu profesor, şi aveam de gînd să fac carieră universitară şi că mă pasiona filosofia, aveam ceva de spus în acest domeniu şi anume să elimin din filosofie etica bazată pe ideea de Dumnezeu şi să

---

129. Op.cit., vol.II, p.368.

aduc în locul ei cunoaşterea pe baza descoperirilor ştiinţifice. O nouă gnoză care să redea integritatea conştiinţei umane în faţa universului, fără conştiinţa disperată, care se vîntură acum în Europa, zguduită de un danez bizar din secolul trecut, spiritualizat la extrem, dar lipsit de forţă vitală /.../". Şi, după o referire suplimentară la Dostoievski, potrivit cu care conştiinţa nu e dublă şi nu se scindează: "Conştiinţa e unitară, dar, ca şi în natură, ea este zgîlţîită cînd de furtuni şi cataclisme, cînd invadată de înseninări miraculoase"[130].

"Pînă atunci aveam de lucru: să-mi iau doctoratul, să intru în învăţămîntul superior şi să-mi încep lucrarea mea de filosofie asupra caracterului unitar al conştiinţei umane şi a reintegrării ei într-un univers în care spiritul este prezent în mod egal în tot ce există, într-un om ca şi într-un cărăbuş"[131].

In sfîrşit, pasajul cel mai important de la finele volumului întîi, în care, după invocarea celebrului principiu cartezian, se spune: "Asta ar însemna că dacă există gîndire în univers, trebuie să ne abţinem s-o opunem materiei, să nu mai credem în această dualitate, care presupune o natură scisionată, care ar face de neînţeles postulatul: gîndesc în cosmos, pentru că eu gîndesc, postulat de nerespins... Reacţia studenţilor mei a venit la ora următoare, cu o grămadă de întrebări şi cu priviri care ardeau de curiozitate..Care ar fi atunci raportul dintre spirit şi materie? Totul e spirit, le-am răspuns. Asta înseamnă că spiritul creează materia? Işi creează o aparenţă, le-am răspuns. Universul în ansamblul său este conştient de sine. Atunci ce este spiritul? Este conştiinţa cosmică. Ce este o conştiinţă? Şi întrucît o nouă gnoză ar putea deveni religie? Orice religie, le-am răspuns, işi propune o mîntuire a omului. O nouă gnoză, pornind de la descoperirile ştiinţifice, ar elibera omul de teama, de neliniştea cosmică, într-o lume în care Dumnezeul îmbătrînit nu-i mai poate alunga singurătatea sa înspăimîntătoare în faţa unui univers de catran care pare

---

13o. Op.cit., vol.I, p.43.
131. Ibidem, p.83.

absurd. Înțelegînd că universul sîntem noi înșine, putem, prin inteligență, înțelege că nu murim niciodată. Gîndind cosmic, ne salvăm chiar prin el, prin univers, care ne-ar deveni familiar și eternitatea lui ni s-ar transmite, deși știm că într-o zi vom muri totuși /.../"[132].

Schița unei viziuni, întreruptă pe parcursul elaborării (părăsită, ca atare, și de către romancier), ni se dezvăluie totuși, măcar în intențiile sale. Este vorba despre un proiect fantezist de mîntuire, într-o lume în care "Dumnezeu a murit" și în care nici o religie propriu-zisă nu-și mai poate asuma vreun rol efectiv eliberator. Petrini se avîntă într-o întreprindere salvatoare proprie, care să elibereze lumea, inclusiv de profețiile marilor spirite neliniștite ale veacului trecut. Pentru aceasta el pornește de la Descartes, dar îi depășește dualismul - exact ca Spinoza - în direcția unui monism, doar că atribuie acestui monism însemne mai univoc spiritualiste decît în deruntantele identificări spinoziene: substanța = Dumnezeu = natura. Spinoza a putut fi ulterior interpretat și ca idealist și ca materialist, monismul său deținea ambele deschideri. Petrini strică oarecum acest echilibru cînd vrea să joace "rolul diavolului între mici materialiști ca Feuerbach și mari idealiști ca Spinoza"[133]. Că Spinoza nu lipsește dintre principalii inspiratori ai proiectului său filosofic o dovedește referirea la eliminarea eticii bazată pe ideea de Dumnezeu, în măsura în care ea presupunea o transcendență, contrar imanenței urmărite, inclusiv în plan moral. Integritatea conștiinței umane în fața universului, fără conștiința disperată a lui Kierkegaard, conștiința scindată a lui Dostoievski, fără măcar dualismul lui Descartes, însemna nu numai caracterul unitar al conștiinței umane, dar mai cu seamă "reintegrarea" ei în întregul univers. Dacă însă la Spinoza aceeași integrare nu duce la convingerea că spiritul este în mod egal prezent în tot ceea ce există nesubstanțial (nicidecum, ca atare, în cărăbuș), și nici măcar la unilaterala presupunere că totul e spirit și spiritul își creează doar o

132. Ibidem, p.445-446.
133. Ibidem, p.372.

aparență materială etc., Spinoza ar putea, în schimb, subscrie la patosul "conștiinței cosmice", al unei înțelegeri prin inteligență, care eliberează pe om de "neliniștea cosmică", chiar dacă asigurîndu-i numai metaforic nemurirea. Petrini însuși înțelege acest caracter metaforic, ultima frază citată, de la "gîndind cosmic...", dă măsura exactă a lucidității sale... din nou spinoziene! De la o transcriere apocrifă a cîtorva dominante ale Eticii, se ajunge, în acest ultim pasaj conclusiv, la mai directe consonanțe cu patosul ei genuin.

Amalgamul dintre gnoză și descoperirile științifice, dintre credință și inteligență este precar, desigur, în sine și în comparație cu orice gîndire superior coerentă în chiar ambivalențele ei. Căci aici nu este vorba despre posibile interpretări polare ale aceluiași enunț, ca atare nefisurat, ci mai degrabă despre juxtapunerea unor idei de proveniență polară, sau despre reducționismul unora la altele, a științei la gnoză ș.a.m.d. Nu pentru critica scrierilor imaginare ale lui Petrini am inițiat însă această discuție, cu atît mai puțin cu cît, în chiar postura lui de filosof (sau de numai asistent de filosofie) el ține mai degrabă să rezolve blestematele sale probleme decît pe acelea ale universului. Vreau, cu alte cuvinte, să spun că el este orientat subiectiv în toate ordonările lui cu valabilitate aparent obiectivă și, prin aceasta, paradoxal este poate mai îndatorat gînditorilor de tip "existențialist", pe care nu-i acceptă, decît celor pe care îi invidiază pentru liniștea lor dobîndită, de factură "esențialistă". Ar fi însă eronat să pretindem unui personaj de roman, prins în conflictele mereu mai acute ale propriei sale existențe, o gîndire calm și statornic orientată către esențe...

Sper să fi demonstrat, totuși, ceea ce era de demonstrat, anume că atunci cînd Ion Micu scoate dintre toate cărțile lui Victor Petrini tocmai Etica lui Spinoza[134], el nu greșește. Cu același prilej Ion Micu spune că i-a dispărut din casă aceeași ediție românească,

---

134. Ibidem, p.375.

într-o "excelentă traducere". S-ar putea să se refere la traducerea profesorului S.Katz, publicată de către Societatea română de filosofie în 193o. In ceea ce ne priveşte, noi sîntem mai norocoşi: din 1957 ne aflăm în posesia net superioarei traduceri din latineşte a lui Alexandru Posescu, în 1981 republicată, într-o variantă sensibil perfecţionată, de către Editura Stiinţifică şi Enciclopedică din Bucureşti. Graţie acestei tălmăciri, Etica ocupă de-acum un loc privilegiat în biblioteca filosofică românească, pe lîngă care nu mai poate trece nimeni interesat de istoria gîndirii universale şi de meditaţiile ei perene.

III. ARTA SI MORALA

1. Etic şi estetic: premise conceptuale

Analizînd problematica interferenţei valorilor în istoria culturii se impun atenţiei cel puţin cîteva aspecte semnificative. In primul rînd, atrage atenţia faptul că, în mod real, datorită unui întreg complex de factori materiali şi spirituali, reali şi ideali, la rîndul lor înlănţuiţi, mereu o valoare sau alta primea un statut privilegiat sau se impunea autorilor în fruntea unei ierarhii axiologice. In al doilea rînd, se constată că, niciodată aceste preeminenţe nu sînt întîmplătoare, ele fiind în ultimă un rezultat multiplu mediat al modului în care s-au sedimentat la nivelul conştiinţei colective anumite moduri constante de-a aprecia existenţa umană, produsele activităţii umane, obiectivările "superioare" sau "inferioare" etc. In al treilea rînd, operînd o radiografie la nivelul răspunsurilor principale pe care istoria le-a dat acestei probleme, remarcăm că, cel puţin în spaţiul european de cultură s-au formulat unele paradigme, unele moduri constante de-a vedea raportul dintre filosofic şi ştiinţific (adevăr), filosofic şi artistic, etic şi estetic, artă şi morală. Ce-a determinat această relativ constantă conjuncţie în unele perioade istorice? Majoritatea analizelor din cadrul gîndirii marxiste, insistă pe drept cuvînt asupra nucleului comun al acestei culturi, şi anume, orizontul primar al civilizaţiei greco-latine. In acelaşi timp, o analitică mai nuanţată a acestor interferenţe nu poate să nu se oprească asupra modurilor specifice de-a se raporta a omului la existenţă şi de-a o reflecta. Un demers genetic ontologic ne va indica, în această ordine de idei că, pătrunderea în intimitatea proceselor reale şi spirituale care în înaintarea lor au dat pînă la urmă forme autonomizate, artistice (estetice),

morale, științifice etc., nu este ușoară, din contră. Considerăm că, metodologic, cel mai adecvat fel de-a rezolva aceste inerente dificultăți este cel oferit de materialismul dialectic și istoric, de aplicarea une grile genetic-ontologice, acestui complicat și controversat domeniu. In acest mod, interferențele sînt explicate plecînd de la procesele vieții reale, de la înlănțuirile care apar la începuturi între elementele magice, cele religioase, cele artistice, cele științifice - toate pe fondul proceselor de umanizare și dezantropomorfizare făcute posibile în timpul stăpînirii necesității în actele și procesele muncii - altfel spus, între ceea ce este reflectare antropomorfizantă și ceea ce este reflectare dezantropomorfizantă. Intr-un asemenea context metodologic general, nu poate apoi lipsi luarea în considerație a "marelui fluviu" care este viața cotidiană și gîndirea cotidiană a omului, locul unde se creează, formează, unde se topesc și contopesc finalmente toate formele de obiectivare ale omului, atît cele înalt-spiritualizate, cît și cele zise "josse", utilitare, dominatoare, practice și pragmatice.

Aceste cîteva considerații globale erau absolut necesare, fiindcă altfel, o serie întreagă de poziții referitoare la raportul care ne interesează artă - morală, ar părea că derivă din, sau sînt emanația arbitrară a minții unor teoreticieni. Or, aici, complexitatea însăși a raportării omului la lumea sa și nevoia sa de-a înțelege și ordona această lume, implică o varietate de poziții, multe dintre ele contradictorii cu privire la raportul artă - morală. In ultimă și în ultimă analiză, esteticul și arta reprezintă reflectări ale realității, pe cînd eticul și morala sînt ele însele <u>o realitate</u>. In acest fel, arta este atotcunoașterea, atotcontemplația de sine a subiectivității, pe cînd morala implică nu doar autocunoașterea de sine a subiectivității, ci un imperativ, un îndemn, o normă de urmat pentru omul vieții cotidiene, pentru persoana particulară din cadrul acestei instanțe.

G.Lukacs, remarca percutant în acest sens, luminînd în același timp și vechea problemă a pătrunderii unor principii estetice în

etică: "Năzuința oamenilor spre o viață după moral, în care imperativul etic exprimă nucleul cel mai lăuntric al personalității, dominînd de acolo întreaga periferie a afectelor și senzațiilor, a poftelor și gîndurilor, dar nu în mod dualist-tiranic, ci organic, ca revelație firească a personalității în ansamblu, izvorăște așadar din înseși esența moralității. Cînd această năzuință luptă pentru a-și găsi o expresie mentală adecvată, mai ales într-o epocă în care idealurile etice încep să apară sau încă mai apar ca socialmente problematice, este ușor, adeseori istoricește aproape inevitabil, să fie exprimată și în categorii estetice. Căci, reflectarea estetică a realității configurează întotdeauna o unitate senzorial-sensibilă între exterior și interior, între conținut și formă, între caracter și destin etc. Chiar și atunci cînd obiectul ei este o coliziune a vieții, în sensul indicat, aceasta apare în reflectare mai puțin sfîșiată dualist, și mai mult centrată pe om, decît în cele mai multe cazuri în viața însăși. Si aceasta nu ca urmare a unei atenuări a conflictelor din viață datorită reflectării estetice, ci dimpotrivă, ca urmare a cosmicității ei, prin care unitatea substanțială a individualității umane se manifestă și în cele mai acute și mai insolubile coliziuni într-un mod mai clar decît ar fi cu putință în viața însăși. Acest caracter esențial al reflectării estetice,... poate foarte lesne să acționeze ca model și să favorizeze pătrunderea categoriilor estetice în etică. Poate, dar, firește, nu trebuie"[1]. Incheierea autorului citat spune foarte mult prin chiar formula lapidară: "Poate, dar, firește, nu trebuie".

Distincția de planuri trebuie făcută și pentru că există în mod real diferențe, după cum am văzut a) între substanța morală și reflectarea estetică (și artistică), dar și pentru că, b) orice pătrundere a esteticului în etic, dincolo de anumite limite poate să aibă consecințe nefaste sau dureroase pentru om, cu atît mai mult cu cît așteptarea inițială este contrazisă. In ceea ce privește primul aspect, a-

1. Georg Lukacs, Estetica, vol.2, Ed.Meridiane, București, 1974, p.5o7.

celași autor ne lămurește: "Să luăm, de pildă, relația dintre esență fenomen. Pe plan estetic, fenomenul își dobîndește valoarea din faptul că exprimă în mod adecvat, senzorial-evocator, în cazuri individuale indirecte la rangul de tipuri, esența, la nivelul celei de-a doua nemijlociri, create estetic. Pe plan etic se poate tinde, ce-i drept,... spre o atitudine în care ceea ce devine vizibil în activitatea oamenilor să dobîndească o revelare adecvată a interiorității lor morale. Totuși, chiar în cazul celei mai mari apropieri imaginabile, deosebirile, ba chiar contradicțiile importante, nu trebuie trecute cu vederea. Ele rezultă din faptul că esteticul este un anumit mod de reflectare a realității, pe cînd eticul (moralul) reprezintă chiar o realitate, împlinirea practică a esenței umane în relațiile sale reciproce cu semenii săi. De aceea, manifestarea adecvată a esenței are, în cele două cazuri, tendințe și semnificații complet diferite. Pe plan estetic este vorba în sensul cel mai literal de o coincidență dintre esență și fenomen, întrucît acestea - tocmai cu ajutorul autonomiei nemijlocite a acestei existențe - întocmai - astfel - nu pot constitui elementele unei unități cosmice a realității reproduse, decît în unitatea lor inseparabilă organică. In etică, fiecare împlinire individuală a imperativelor se raportează, ce-i drept, tot la totalitatea acelei lumi în care are loc; întrucît însă, aici este vorba totuși de o realitate socială, nu de reproducerea ei, această raportare la întreg nu poate fi decît ipotetică, postulativă"[2].

Mai mult însă, se știe deja că, relația adecvată dintre esență și fenomen, în morală (etică), este pe de o parte, raportul interior dintre ținuta morală și faptă, expresia cea mai adecvată cu putință a ținutei morale în formele de manifestare ale faptei, iar, pe de altă parte, strădania de a configura practica etică în așa fel, încît în consecințele ei să se realizeze complet, pe cît posibil, tendințele care au stat la baza hotărîrii respective. Acest fapt este dec-

---

2. G.Lukacs, op.cit., p.5o8-5o9.

sebit de important, fiindcă, din punct de vedere moral (şi nu estetic) se exclude o armonie obligatorie între intenţie şi consecinţe. Astfel, raportul dintre esenţă şi fenomen este de altă natură calitativă în practica morală decît în reflectarea estetică. Adecvarea la esenţă este hotărîtă în practica morală de către conţinutul fenomenului, avînd într-o oarecare măsură un caracter pur aproximativ în acest caz (aici forma de manifestare este în mod necesar secundară) în timp ce, din punct de vedere estetic, tocmai această coincidenţă este completă, cu care prilej forţa evocatoare a formei de manifestare furnizează criteriul nemijlocit al adecvării. Desigur că, această opoziţie, nu este absolută, rigidă. La limită, valoarea morală este esenţialmente substanţială, conţinutul avînd preeminenţă asupra formei, în timp ce, valoarea estetică este esenţialmente fenomenală, conţinutul fiind al unei forme şi forma fiind expresia unui conţinut determinat. Pe de o parte - faptul este deja dintr-o asemenea perspectivă unanim acceptat - în estetică şi în artă, forma este întotdeauna cea a unui conţinut determinat, iar, pe de altă parte, convergenţa etică a aparenţei în esenţă are în mod necesar şi consecinţe formale. Totuşi, după cum observă Lukacs, Tudor Vianu, Nicolai Hartmann ş.a. posibilitatea unui efect "estetic" al fenomenului în etic (moral) rămîne în mod necesar un produs secundar, iar o intenţie în privinţa lui trebuie să ducă în mod infailibil la falsificarea singurului lui conţinut determinant.

Toate aceste deosebiri nu desfiinţează însă asemănările deşi nu trebuie trecut cu vederea faptul că, nici cea mai mare asemănare nu poate desfiinţa deosebirile fundamentale dintre o anumită practică reală şi o reflectare determinată de principii total diferite. Să menţionăm în acest sens, pe urmele aceluiaşi autor numai "problema exemplarităţii" pentru cele două forme ale conştiinţei. Astfel, reproducerea estetică, conferă fiecărei acţiuni configurate un caracter "mai mult sau mai puţin paradigmatic", şi, nu trebuie uitat că această categorie cuprinde şi tot ceea ce este negativ, "tot ceea ce pendulează între bine şi rău", în timp ce, "în plan moral, exemplaritatea trebuie

să fie, potrivit esenţei sale, ceva pozitiv. Dar, în plus, se admite deja tot mai mult că, în reflectarea estetică se configurează un eveniment "închegat în motivele şi în urmările lui", în timp ce, "hotărîrea morală tinde spre exemplaritate", dar înfăptuirea ei nu se poate niciodată împlini în întregime în actul etic.

b) Estetizarea eticului sau artisticizarea vieţii şi a moralei a fost în cei mai adecvaţi termeni analizată de Hegel în _Fenomenologia spiritului_, în contextul criticii ideii schilleriene a "sufletului frumos". Ideea sa de bază este aceea că, o viaţă cu adevărat morală, o viaţă în stare să realizeze etic personalitatea nu se poate concretiza decît într-o interacţiune cu realitatea obiectivă, cu ceilalţi oameni. In fapt, arată Hegel, "sufletul frumos" ca o caricatură a procesului artistic creator în viaţă, face din propria subiectivitate o substanţă care domină ea singură şi care "pîlpîie în sine şi dispare ca un abur fără formă ce se risipeşte în aer... Sufletul frumos, lipsit de realitate, în contradicţia dintre sinele său pur şi necesitatea acestuia de a se exterioriza şi de a se transforma în ceva real, ... fiind conştient de această contradicţie în neîmpăcata ei nemijlocire este sfîşiat pînă la nebunie şi se topeşte într-o anemie nostalgică"[3]. Pe urmele lui Goethe, Hegel arată cum orice auto-oglindire "estetică" cade pînă la urmă pradă acestui destin.

In sfîrşit, pentru a surprinde tensiunea instituită inevitabil între etic şi estetic, între artistic şi moralitate, să arătăm că încă Aristotel menţiona în _Poetica_ sa că ceea ce respingem în realitate şi nu ne convine din aceasta, (deci a avea o atitudine morală) în artă ne poate produce _satisfacţie estetică_. Comentînd această idee, Lukacs, arată pe bună dreptate că, avem aici iarăşi un punct în care intervine de obicei _falsa identificare_ a eticului cu esteticul, pe baza unei nesocotiri a însuşirilor proprii a celor două sfere. "Căci - arată autorul Esteticii - satisfacţia artistică pe care ne-o poate pro-

3. G.W.F.Hegel, _Fenomenologia spiritului_, Ed.Academiei R.P.R., Bucureşti, 1965, p.378.

cura răul şi ceea ce în viaţă este antipatic, respingător, trebuie pusă tot pe seama cosmicităţii artei autentice. Intrucît în acesta - în ultimă analiză: din punct de vedere a genului uman - orice ţinută morală, orice faptă, este pusă pe locul ce-i revine în "lumea" ei, întrucît partinitatea configurării artistice în poziţie justă faţă de ele, trăirea estetică, în calitatea de element al vieţii sociale a oamenilor, nu se află deloc în contradicţie cu afectele lor etice sănătoase. Admiraţia pe care ar putea-o declanşa, de pildă, însuşirile intelectuale ale unui Richard al III-lea nu trebuie aşadar să ascundă în sine cîtuşi de puţin o aprobare a naturii sale morale. Abia în epocile de criză ale societăţii, care fac fireşte, ca în primul rînd viaţa morală a oamenilor să devină problematică, pot lua naştere pervertiri care fac abstracţie de substanţa etică şi care consideră modul lor de manifestare, de pildă, superioritatea spirituală, "arta" în folosirea mijloacelor de realizare, în mod izolat "estetic". Această mişcare poate să şi ducă atît de departe, încît pe de o parte orice corelaţie dintre configurarea estetică şi existenţa morală a oamenilor să fie negată, arta declarîndu-se astfel "eliberată" de toate constrîngerile conţinutale de acest fel care îi determină în mod hotărît forma, esteticul fiind declarat principiu complet autonom, bazat numai pe sine însuşi, iar pe de altă parte oscilarea, prăbuşirea valorilor etice să se manifeste sub forma unei luări de poziţie "estetice" nemijlocite faţă de fenomenele morale ale vieţii"[4].

Ceea ce se desprinde prin urmare este faptul că, apare nu arareori o coliziune între frumos şi bine, între valoarea estetică şi valoarea morală. (Cum, în această problemă "profesorul de estetică al culturii române" s-a pronunţat într-un mod exemplar, aducem, în continuare argumentele sale). Astfel, Tudor Vianu, considera conflictul ivit din "opoziţia valorii morale împotriva valorii estetice... o împrejurare care s-a dezvoltat mai cu seamă în sfera culturii creştine.

---

4. G.Lukacs, op.cit., p.514.

Antichitatea a resimţit mai degrabă unitatea profundă a acestor valori (Lukacs, pe de altă parte, indică motivele care au stat la baza acestei conexiuni conjuncţii)... Dar dacă antichitatea n-a cunoscut conflictul dintre valoarea estetică şi morală, a cunoscut un alt conflict, înrudit cu acesta, şi anume, conflictul dintre morală şi artă, considerate ca două expresii obiective ale acestor valori"[5]. Este vorba aici de vestita condamnare platoniciană a artei, de care ne vom ocupa prin forţa lucrurilor puţin acum, pentru că reprezintă un mod de gîndire reactivat mereu în anumite momente istorice.

Platon condamna arta pentru că aceasta era menită în concepţia sa să activeze şi potenţeze clocotul pasiunilor. "Arta imitativă ... - se spune în Statul (X 6o3 b) - e un lucru inferior care se întovărăşeşte cu partea inferioară din noi", cu potenţialul sentimental. Astfel, lumea artelor frumoase se diferenţiază nu numai prin faptul de a fi "umbra unei alteia", făurite de un ţesător orb, dar şi prin aceea că posedă o înrudire deosebită cu emoţiile şi totodată o putere asupra lor, un model senzual suscitîndu-le inevitabil. Frumuseţea este prin natura ei "o vrajă puternică", "o floare", iar poezia "e o muză cuceritoare" care nu are alt ţel decît să producă mulţumire. Or, afirmă Platon în Fileb "plăcerea e cel mai mare dintre impostori", ea face ca lucrurile mici să arate mari, iar cele mari, mici, aşa încît ea luptă împotriva virtuţii veracităţii, care întruchipează perfecţiunea facultăţii noastre raţionale. După autorul Statului, plăcerile cele mai artistice duc război nu numai împotriva raţiunii şi adevărului, dar şi asupra ţinutei şi a stăpînirii de sine, deci asupra nucleului vieţii morale - aspiraţia către perfecţiunea ideii de Bine.

Totuşi, Platon consideră că anumite manifestări artistice care sînt compatibile cu interesele statului (imnurile către zei, elogiile adresate marilor bărbaţi publici, muzica vocală de inspiraţie etică şi cetăţenească) pot fi admise.

---

5. Tudor Vianu, Opere, vol.8, Ed.Minerva, Bucureşti, 1979, p.2o4.

Opoziția însă dintre artă și morală devine tot mai sistematică în perioada Evului Mediu creștin, cînd arta este repudiată și din motive moral-spirituale pe considerentul că favorizează senzualitatea și abate de la "adevărata spiritualitate". Charles Lalo reproduce, în acest sens, un semnificativ pasaj al celui de-al treilea Conciliu de la Tours, care condamna fără ezitare ca rele, imorale "toate lucrurile în care se găsesc atracțiuni ale ochilor sau ale urechilor"... care înmoaie vigoarea sufletului". La rîndul lui Bossuet, comentînd acest text arată că: "dacă ar trebui să remarcăm ceea ce este rău în operele de artă, adesecri am avea greutate s-o facem. Totuși, în întregimea sa, arta este primejdioasă pentru că pe calea ei ne deschidem inima către întreaga lume a sensibilului"[6]. La rîndul lui, Tolstoi în Ce este arta?, condamnă din aceleași rațiuni de ordin etico-religios arta. Prelungind un raționament vechi al ideologiei creștine, Tolstoi are mai degrabă încredere în religie care unește (religio) oamenii decît în artă care i se pare că, în formele sale savante - în operele lui Beethoven, Shakespeare, Balzac ș.a. - izolează oamenii.

Istoria de pînă acum a adus în prim plan și alte două moduri de desconsiderare a moralei față de artă, a valorii etice în fața supremației valorii estetice. Fr.Nietzsche și "imoralismul estetic" al esteților de sfîrșit de secol XIX furnizează o justificare filozofică și una critică a acestei situații. Nietzsche condamnînd în Anticrist și Genealogia moralei, morala și spiritul anemiat al creștinismului, are încredere în viață și afirmarea nestînjenită a acesteia care se întovărășește pentru el cu atributul frumuseții. Frumosul va fi pentru el "indiciul suprem de putere", iar existența și lumea se justifică numai ca fenomen estetic"[7].

In aceeași ordine de idei, esteții de tipul lui Théophile Gautier, Baudelaire, Oscar Wilde, Gustave Flaubert, ipostaziază arta

6. apud. Tudor Vianu, op.cit., p.2o5.
7. Nietzsche,Friedrich, Die Geburt der Tragödie, în Nietzsche's Werke, vol.I, Leipzig, Alfred Kröner, Verlag, 1917, p.168.

şi esteticul într-un rol suprem dispreţuind morala convenţională şi ipocrită, filistină din interiorul culturii burgheze a timpului lor.

Chiar în secolul XIX s-a formulat la fel de vehement şi un punct de vedere opus prin încercarea de-a aduce frumosul sub punctul de vedere al binelui, şi de-a judeca arta ca fiind emanaţia cea mai fidelă a forţelor esenţial-morale ale omului. Ideea lui Vico, apoi a aproape întregului romantism german, francez, englez, rus, românesc (la noi Ioan Heliade Rădulescu în 1832 şi Andrei Mureşanu în 1851 susţin explicit o asemenea poziţie), precum că arta este un indiciu al moralităţii unui popor şi că forţele fecunde ale artei sînt în acelaşi timp forţe morale, începe să fie tot mai mult acceptată, din moment ce, devine tot mai evident faptul că, arta este modelatoare a conştiinţei, că ea dezmărgineşte subiectivitatea întărind finalmente planurile substanţiale ale moralităţii individuale şi a celei colective. La aceasta a contribuit foarte mult, admiterea ca adevărată a ideii că arta mare, autentică induce inevitabil nu moralizarea sterilă, ci conştiinţa lucidă a problematicii morale; că aducerea în planul din faţă a răului moral, a diversităţii şi complexităţii vieţii şi a conştiinţei prin intermediul operelor de artă nu este de natură să perverteascâ conştiinţa, ci să o elibereze de prejudecăţi, de limitări.

Nu întîmplător acum, conjuncţia dintre etic şi estetic, dintre sensul creaţiei artistice şi sensul creaţiei şi al vieţii morale este mult dezbătută. Nu este vorba de-a prelua integral ideile lui Fr.Schiller din Scrisorile asupra educaţiei estetice a omenirii, ci de-a întări sîmburele de adevăr totuşi din demonstraţia acestuia, căci, într-adevăr - după cum remarca Vianu - starea de contemplaţie a obiectelor estetice şi cea din faţa operelor de artă creează în noi o anumită atmosferă intimă de disponibilitate, de libertate sufletească, în care se poate apoi uşor hrăni "predispoziţia şi hotărîrea morală".

In fapt, arta ca ipostază a libertăţii, ca autocunoaştere, ca autocontemplare de sine a subiectivităţii este inevitabil conexată la sensul moral al înaintărilor omului. Ea este şi reflectare a zbu-

ciumului omenesc, a tensiunilor morale ale subiectivității și oglindire suficientă sieși, prin intermediul unei opere unice, original imutabile și ilimitat simbolice, a nucleului moral al umanității. Arta nu trebuie însă să predice morala pentru a fi morală. Iată concluzia la care s-a ajuns încet, prin ocolișuri poate inevitabile. Schimbînd cele ce se cuvin a fi schimbate să remarcăm alături de același Tudor Vianu (idei similare au formulat să nu uităm Titu Maiorescu, Petre Andrei, Mihail Ralea, Al.Dima, Petru Comarnescu, Radu I.Paul[8], Liviu Rusu, Lucian Blaga, D.D.Roșca): "Binele nu este în contemplația estetică un fruct cules cu osteneală, ci un rod spontan al detașării de viață și a armoniei care se statornicește în noi. Valoarea morală se desvoltă spontan din trăirea valorii estetice, și împrejurarea aceasta este poate cea mai limpede și desigur cea mai des citată pentru a dovedi chipul în care valorile coincid și se unifică în interiorul structurii sufletești"[9].

După aceste dezvoltări generale care au avut darul să lumineze dialectica raportului etic-estetic și artă-morală, așa cum s-a configurat aceasta în plan universal, să urmărim în continuare tema progresului, precum și în final concretizarea amintitului raport la secvența istorică a înnoirilor socialiste.

2. Raportul artă-morală și tema progresului

Examinarea problemei înscrisă în titlul de mai sus poate fi mult înlesnită prin cîteva precizări preliminare privind conținutul celor două concepte puse în relație.

Termenul artă va fi folosit în accepțiunea lui curentă, interesantele și importantele controverse care au loc în legătură cu e-

8. v.îndeosebi două lucrări puțin cunoscute: Radu I.Paul, Vieața estetică, vol.I, Frumosul, Cluj 1937, 336 p. și Petru Comarnescu, Kalokagathon, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1946, 186 p.

9. Tudor Vianu, op.cit., p.209-210.

senţa artei, cu criteriile de delimitare riguroasă a domeniului ei (de teritoriile altor manifestări umane) etc. fiind oarecum secundare în raport cu tema prezentului capitol.

Cu privire la progresul moral menţionăm doar că pentru cele ce urmează prezintă o însemnătate specială faptul că acesta se realizează pe două căi: a) prin tot mai larga răspîndire a valorilor morale pozitive, a normelor morale, în sensul că acestea pătrund tot mai adînc în conştiinţa membrilor colectivităţii sociale, convertindu-se în motivaţii, atitudini şi fapte de viaţă; b) prin evoluţia pozitivă a însuşi normelor şi a criteriilor de evaluare morală, ceea ce presupune punerea în discuţie - din perspectiva unor existenţe de superioară legitimitate - a tablei valorilor etice existente. Această disociere porneşte de la conceptele de "morală constituită" (tabla valorilor etice ale unei societăţi date) şi "morală constituantă" (critica fertilă şi păşirea dialectică a celei dintîi), concepte puse mai de mult în circulaţie de Roger Garaudy[10].

Pretutindeni şi întotdeauna - atît în cuprinsul cunoaşterii comune, cît şi în planul cugetării teoretice - societatea a fost conştientă de existenţa unei strînse corelaţii între morală şi artă, de influenţa etică eminamente pozitivă a artei. Opiniile inverse ce pot fi întîlnite în scrierile unor gînditori trebuie considerate excepţii de la regulă. Binecunoscuta poziţie adoptată de Platon în această problemă este un caz rarisim, fapt învederat de următoarea caracterizare pe care o face Croce părintelui "Dialogurilor": "autorul primei sau chiar al singurei cu adevărat grandioase negări a artei"[11] (negare "rigoristă", se precizează în context). Prin urmare, ideea - rareori afirmată expres, dar adesea subînţeleasă - că în istoria esteticii ar exista o direcţie de gîndire axată pe contestarea valorii etice a artei, este o eroare. O eroare care a izvorît dintr-o lectură fie gră-

---

10. Garaudy, Roger, Marxisme du 20° siècle, Ed. La Palatine, Paris-Genève, 1966, p.88.
11. Croce, Benedetto, Estetica, Ed. Univers, Bucureşti, 1970, p.226.

bită, fie tendenţios unilaterală a textelor. Dacă vor reciti cu atenţie dialogurile reunite de Oscar Wilde sub titlul Criticul văzut de artist[12] sau cunoscutul articol Comediile d-lui Caragiale al lui Titu Maiorescu (pentru a nu da decît două exemple), ne vom simţi, pe bună dreptate, îndreptăţiţi să regîndim şi să înmlădiem aprecierile categorice ("autonomism", "estetism") prin care au fost cîndva - cel puţin la noi - caracterizaţi cei doi autori.

Si chiar dacă Platon a avut urmaşi spirituali (căci a avut), şi chiar dacă eventual am accepta că, unind cu o imaginară linie respectivele "puncte" (= nume) din istoria esteticii, decelăm o "direcţie de gîndire", cu greu s-ar putea însă susţine că afirmaţiile despre o pretinsă influenţă morală negativă - sau sterilitate etică - a artei s-au verificat sau au avut vreodată un ecou semnificativ în creaţia artistică. Parcurgem cu interes intelectual rechizitoriul strălucitor dar injust, îndreptat de J.J.Rousseau împotriva artei, într-un celebru "Discurs" din 175o. Dar, citind în text că artele înăbuşă în oameni sentimentul libertăţii, că "îi fac să iubească sclavia", că ele cultivă doar "simulacrele tuturor virtuţilor" şi generează de fapt un întreg "cortegiu de vicii"[13], nu putem alunga din minte gîndul că nu numai (să zicem) teatrul lui Beaumarchais, cu mare rezonanţă în perioada premergătoare revoluţiei franceze, dar înseşi operele cu aspiraţii la condiţia beletristicii ale autorului încriminărilor cit te îl contrazic convingător.

Arta autentică (nu subprodusele ei, de tipul filmelor porno sau de violenţă) a fost, practic, întotdeauna morală şi - în sensul bun al termenului - moralizatoare, iar diatribele teoreticienilor nu au afectat prea mult nici împlinirea acestui rol social, nici recunoaşterea socială a acestui rol. Deosebit păgubitoare s-au dovedit şi

12. Wilde,Oscar, Intenţiuni, Ed.Univers, Bucureşti, 1972, p.1o8-2o2.
13. Rousseau,Jean-Jacques, Discurs asupra temei: A contribuit progresul ştiinţelor şi artelor la purificarea moravurilor? în vol. "Scrieri despre artă", Ed.Minerva, Bucureşti, 1981, p.7-1o.

se dovedesc însă a fi - în plan teoretic, dar mai ales în desfășurarea vieții artistice - concepțiile simplificatoare și vulgarizatoare despre corelația artă-etic. Pentru a vedea de ce? și mai ales cum? sînt sau devin asemenea concepții deosebit de păgubitoare, este necesar să reamintim cîteva adevăruri.

Creațiile artistice influențează universul moral al omului pe trei căi, în trei modalități.

A. Arta vehiculează și popularizează idei, principii și norme morale ca atare. Această modalitate este cel mai bine ilustrată - deși proclamarea explicită a unor principii etice se întîlnește și în roman, teatru sau film - de către fabulă, mai precis de "morala" cu care adesea se încheie povestirea în versuri a pilduitoarei întîmplări. Procedeul este marginal, nespecific artei (fiind o manifestă intruziune a gîndirii și limbajului logico-discursiv în operă) și nu este utilizabil decît în artele care se exprimă, în exclusivitate sau nu, prin cuvînt.

B. Arta înfățișează în culori atrăgătoare sau - dimpotrivă - încriminează oameni, gînduri, fapte, evenimente etc. în funcție de atitudinea, conținutul sau semnificația lor etică. Aceasta constituie principala, cea mai eficientă și cea mai lesne de observat cale prin care arta își exercită influența ei etică. Existența și importanța acestei căi nu mai trebuie demonstrate, iar exemplele ilustrative sînt la îndemîna oricui. Ceea ce nu înseamnă că nu se ridică aici probleme asupra cărora (cum se vedea mai departe) esteticianul poate medita cu folos, că nu sînt utile unele precizări. Deocamdată menționez doar că această modalitate - al cărei cîmp de manifestare în artă este incompatibil mai larg decît cel al primei căi și îl include pe acesta - funcționează doar în acele ramuri ale creației de frumos care, cum le caracterizează Nicolai Hartmann, "urmăresc reprezentarea" (literatura, teatrul, filmul, pictura și sculptura tradițională etc.) și nu în cele ce nu-și propun un astfel de obiectiv (muzica fără text, arhitectura, pictura abstractă ș.a.).

C. Arta modelează - printr-un proces lent, de durată - sistemul de motivații intime și de autoexigențe, de propensiuni și idiosincrasii, din care se constituie substanța profundă a eului uman astfel încît îl face pe om mai receptiv la imperativele morale, mai disponibil la un comportament etic superior. Această a treia modalitate în care arta își îndeplinește misiunea ei etică privește întregul domeniu al artisticului, indiferent de ramuri, specii, epoci sau curente (angajînd, în măsuri diferite, chiar și formele extraartistice ale esteticului). Dar ea este și cea mai "ascunsă", întrucît vizează - cum spuneam - conexiunile actului artistic cu straturile de adîncime ale spiritului uman, influența morală realizîndu-se în acest caz indirect, adesea prin multiple medieri.

Faptul explică de ce problema scapă cunoașterii comune. Nu însă și celei teoretice, care încă din antichitate a formulat-o și s-a preocupat stăruitor de ea în decursul timpului. Platon este, firește, reticent. După el, conexiunile la care m-am referit mai înainte pot avea efecte morale divergente, întrucît ar exista, de pildă, tonuri și ramuri "bune" și "rele"[14]. Aristotel înclină încă cu hotărîre balanța în favoarea ideii că arta are o influență morală esențialmente pozitivă; căci, tot cu privire la muzică - pentru a da doar un exemplu - Stagiritul afirmă că aceasta generează sentimente morale prin intermediul entuziasmului care "este un efect al sufletului ca purtător al vieții etice"[15]. Pe poziții oarecum similare se situează numeroși esteticieni din ultimele secole: Lessing este de părere că un rol social important al artei constă în "transformarea pasiunilor în dispoziții virtuoase"[16]; Schiller afirmă că "gustul estetic oferă sufletului o dispoziție oportună virtuții, îndepărtînd înclinațiile care o stînje-

---

14. Platon, Statul, 400-401, în "Arta poetică. Antichitate", Ed. Univers, București, 1970, p.116-118.
15. Aristotel, Politica, Cartea VIII, Capitolul 5.
16. Lessing, G.E., Hamburgische Dramaturgie, nr.82; Apud: Lukacs, Georg, Estetica, vol.I, Ed.Meridiane, București, 1972, p.777.

nesc şi trezind pe cele care îi sînt favorabile"[17]; Shelley, în celebra sa Defence of Poetry, proclamă: "poezia întăreşte acea facultate care e organul naturii morale a omului"[18]; iar mult mai recent, în epoca noastră (şi cu această menţiune închei enumerarea exemplelor, lăsînd deschisă lista), italianul Pareyson este de părere că "însăşi bucuria datorată operelor de artă... a fost adeseori invocată drept un eficace mijloc educativ în sensul că aceasta, chiar în timp ce se îndreaptă spre a surprinde opera ca formă pură, invită privirea să devină clarvăzătoare, aducînd sufletul în sine... înclinîndu-l înspre valoare şi deschizîndu-l spre culmile vieţii spirituale"[19].

Autorii citaţi pun accente diferite în soluţionarea problemei de care ne ocupăm aici; şi argumentele invocate de ei, ca şi reprezentările lor despre procesele intime şi mecanismele prin care se realizează conexiunea "ascunsă" dintre artă şi morală sînt variate şi adesea amendabile. Numitorul comun al tuturor acestor puncte de vedere şi argumentări îl constituie convingerea - perfect îndreptăţită - ca arta, prin însăşi natura sa, stimulează şi favorizează perfecţionarea morală a omului.

Capacitatea artei de a se insinua şi repercuta - graţie stării emoţionale pe care o generează operele artistice, în bună măsură independent de tema, subiectul şi semnificaţiile explicite ale fiecărui - în existenţa şi manifestările cotidiene ale omului, asociindu-se în acest proces cu eticul, nu înseamnă o estetizare a vieţii şi nici o identificare a esteticului cu morala. Georg Lukacs a demonstrat convingător, cu argumente care nu au nevoie de completări sau dezvoltări, că deosebirile de esenţă între etic şi estetic nu pot fi eludate, precum

17. Schiller, Friedrich, Despre folosul moral al deprinderilor estetice, în "Scrieri alese", Ed.Univers, Bucureşti, 1978, p.170.

18. Apud: Gilbert K.E., Kuhn, H., Istoria esteticii, Ed.Meridiane, Bucureşti, 1972, p.354.

19. Pareyson, Luigi, Estetica. Teoria formativităţii, Ed.Univers, Bucureşti, 1977, p.391.

şi că (găsind în acest caz interesante puncte de spirijin la autori ca Diderot sau Hartmann, polemizînd cu alţii, ca De Quincey) o atitudine pur estetică în viaţă stă mai curînd sub semnul unei comportări morale negative, reprobabile[20]. Efectul etic pe care îl are arta - repet: prin însăşi natura ei - nu se datoreşte (sau nu numai, nu în primul rînd) unor însuşiri ale formei pure, aşa cum se deduce din argumentarea lui Pareyson[21] şi cum sugerează Marcuse[22] nici nu se realizează numai ca o acţiune profilactică, doar în sensul protejării omului de influenţe exterioare etic negative.

Aportul etic al artei este prin excelenţă constructiv, în sensul participării active şi efective a emoţiei estetice la edificarea conştiinţei morale, iar acest aport derivă din întreg ansamblul constituenţilor şi determinaţiilor faptului artistic. Deprinderea de a frecventa lumea capodoperelor artistice, stăruinţa de a pătrunde cît mai adînc în inepuizabila încărcătură de semnificaţii a fiecăruia dintre ele, nevoia autentică de emoţie estetică autentică etc. toate acestea nu pot să nu influenţeze, pînă la urmă, însuşi modul în care omul îşi concepe şi îşi trăieşte propria sa existenţă, determinînd modificări în sfera năzuinţelor şi motivaţiilor, în cea a raporturilor individului cu alţii şi cu sine. Contactul cu arta cultivă în om cerinţa unei delectări spirituale superioare, îi dezvoltă (indirect) capacitatea de a depăşi preocupările cotidiene şi interesele individuale imediate (nu ignorîndu-le, ci dîndu-le locul cuvenit într-un sistem de valori ce se deschide spre înălţime), îi lărgeşte orizontul înţelegerii şi simţirii, îl învaţă marea lecţie a generozităţii - aceea că bucuria nu-i neapărat legată de avantaj - făcîndu-l astfel mai apt de a se bucura în bucuriile altora (şi, implicit, de a fi solidar cu aceştia la greu). Con-

---

20. Lukacs,Georg, Estetica, vol.II, Ed.Meridiane, Bucureşti, 1974, p.5o5-532.

21. Pareyson,Luigi, op.cit., p.383 şi urm.

22. Marcuse,Herbert, La dimension esthétique, Ed.Seuil, Paris, 1979, p.2o şi urm. (prima ediţie: München, 1977).

comitent şi prin aceleaşi mecanisme, arta îngustează canalele prin care se infiltrează influenţele etice negative, serveşte ca antidot faţă de aceste influenţe, iubitorii de artă fiind, statistic, mai rezistenţi la viruşii unor maladii ale eticului, ca meschinăria, mercantilismul, invidia, cruzimea ş.a.

Pe scurt, arta este morală nu doar pentru că are un conţinut moral identificabil, ci şi pentru că este artă.

x

x x

Izvorînd nu dintr-o poziţie de principiu, ci din necunoaştere şi din lenevirea minţii, prejudecăţile pe care le putem adesea decela în opiniile curente referitoare la raportul artă-morală trădează de obicei o viziune simplificatoare asupra respectivei corelaţii. Ele afectează negativ - în diverse sensuri şi pe multiple planuri - atît corecta înţelegere a problemei, cît şi (ceea ce mi se pare mai important) gama măsurilor adoptate cu intenţia de a spori eficienţa etică a creaţiei de frumos. Am grupat aceste prejudecăţi în trei categorii principale.

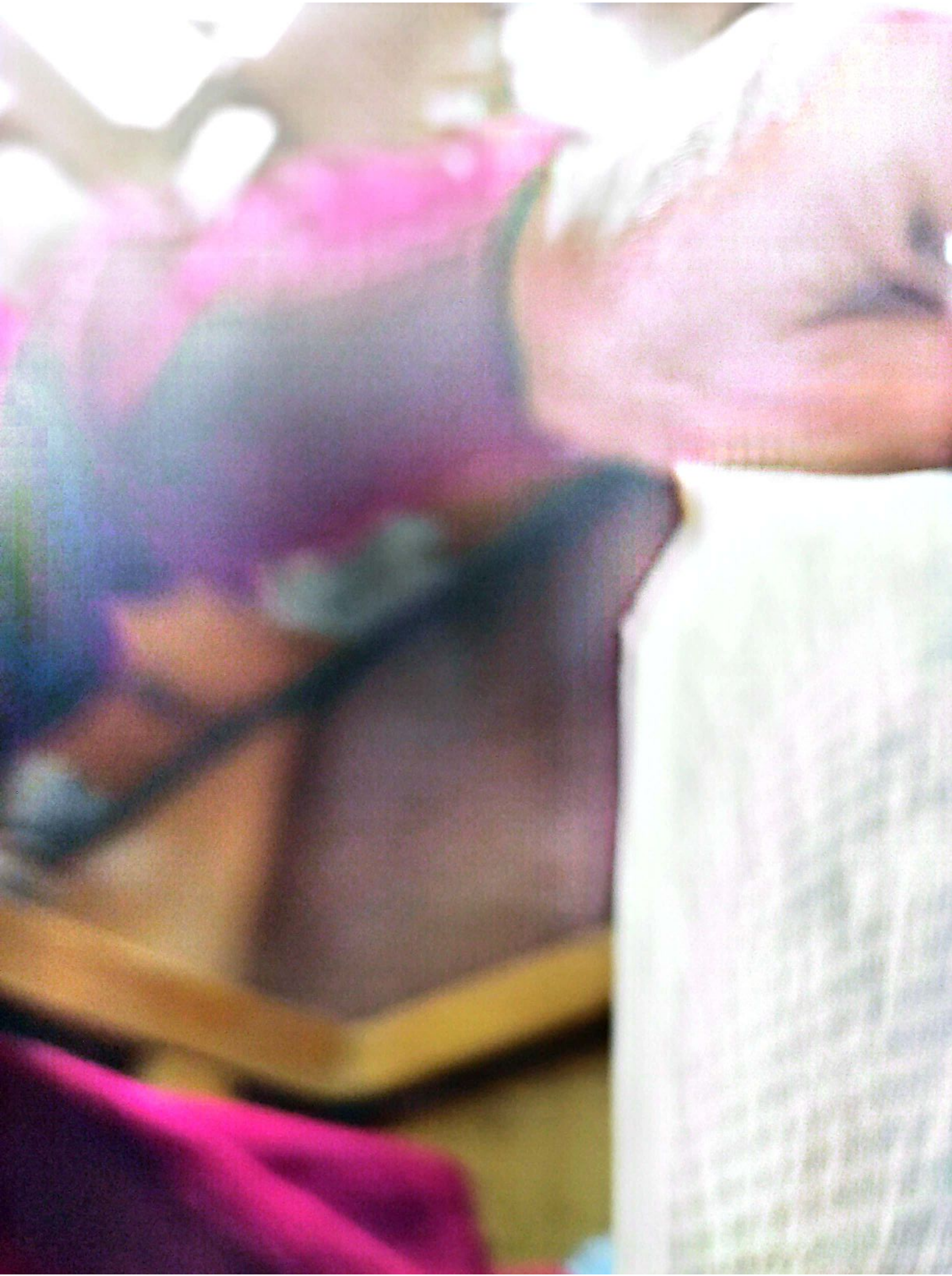
1. O prejudecată dintre cele mai frecvent întîlnite şi mai păgubitoare rezidă în <u>tendinţa spontană de a limita valoarea morală a artei doar la sfera artelor care urmăresc reprezentarea</u>. Pentru a estima gradul ei de răspîndire nu sînt necesare ample investigaţii sociologice; e suficient să facem un mic sondaj de opinie în rîndul prietenilor şi cunoştinţelor. Vom constata că toţi sau aproape toţi sînt de părere că arta exercită o influenţă etică, iar pentru a-şi argumenta opinia ei invocă - drept exemple edificatoare - numai sau aproape numai opere în cazul cărora problematica morală apare expres la nivelul subiectului şi al acţiunii; totodată, din zestrea de semnificaţii a fiecărei creaţii artistice citate, majoritatea celor chestionaţi se opresc doar la mesajul ei etic explicit. Dacă, însă, le vom propune alţi termeni de referinţă şi-i vom întreba cum se verifică afirmaţiile

lor în cazul unor exemple cum sînt, de pildă, cunoscutele concerte pentru pian ale lui Beethoven, Ceaicovski, Chopin şi Grieg, pictura lui Hartung, Vasarely şi Pollock, creaţiile lui F.L.Wright şi Le Corbusier - sau, generalizînd, muzica fără text, pictura abstractă şi, respectiv, arhitectura modernă - răspunsurile se vor lăsa aşteptate.

Fireşte un asemenea test (al cărui rezultat mi-am îngăduit să-l presumez) este relevant pentru conştiinţa estetică non-teoretică. Dar, tendinţa spontană de care vorbeam este prezentă uneori şi în gîndirea teoretică, specialiştii manifestînd o accentuată preferinţă pentru analizarea raportului estetic-etic pe terenul artelor ce urmăresc reprezentarea. Este simptomatic, în acest sens, faptul că un volum relativ recent apărut la noi[23] (de altfel, valoros), care se vrea şi în bună măsură izbuteşte să fie un tur de orizont al temei, cuprinde studii ce particularizează raportul menţionat la specificul literaturii, picturii, teatrului şi cinematografului, lăsînd însă departe muzica şi arhitectura.

Ocolind domeniile în care dimensiunea etică a faptului artistic se lasă mai greu descifrată, teoreticienii contribuie indirect la consolidarea falsei impresii că artele non-mimetice ar avea - din perspectiva acestei funcţii sociale - un statut incert sau marginal. Încă odată se vădeşte că în estetică, mai mult decît oriunde altundeva, exemplele incomode pentru o anumită teză sînt mai demne de interes decît cele convenabile. Exemplele incomode sînt "piatra de încercare" a unei teorii. Dacă nu izbutim să înţelegem adecvat cum se implică eticul în însăşi esenţa intimă a muzicii sau arhitecturii, nu vom înţelege nici în ce constă aportul specific al artei în ansamblul ei - deci inclusiv al literaturii, teatrului etc. - la educaţia etică a publicului, la progresul moral. Iar dacă în operele artistice întemeiate pe principiul reprezentării nu acţionează şi cea de a treia modalitate ("C") prin care arta îşi exercită influenţa ei etică, totul decade într-un declarativism steril şi agasant. Vulgara identificare a fina-

23. x x x Etic şi estetic (coordonator: Dumitru Matei), Ed.Meridiane, Bucureşti, 1979.



lităţii morale a artei cu prezenţa explicită a eticului în straturile semantice superficiale ale operei este principalul vinovat pentru convertirea (mai ales în spectacolele de amatori) a uneia dintre cele mai metamorfizante arte, dansul coregrafic, într-o succesiune de gesturi ce imită evident - eventual cu o minimă şi rudimentară stilizare - acte, fapte şi evenimente din viaţa şi activitatea oamenilor (operaţii de muncă, întîmplări din trecutul istoric, ceremonii familiale), axîndu-se pe semnificaţia lor din sfera realului. Majoritatea aşa-numitelor "dansuri tematice" nu au efectul scontat pentru că sînt prea mult tematice şi prea puţin dansuri.

2. S-ar putea afirma, parafrazînd o zicală populară, că o simplificare nu vine niciodată singură. Am sugerat deja că tendinţa spontană de a limita prezenţa funcţiei educativ-morale a creaţiilor de frumos doar la sfera artelor care urmăresc reprezentarea se asociază cu alta, de asemenea simplificatoare, care reduce bogăţia de tîlcuri etice ale unei opere artistice doar la ceea ce este explicit exprimat şi cel mai lesne perceptibil.

Or, ideea că opera de artă este poli-articulată, alcătuită fiind din multiple straturi şi paliere, a devenit un bun comun al gîndirii estetice, acceptată şi promovată fiind de către teoreticieni diferiţi ca formaţie, orientare etc. Au susţinut-o, de pildă, George Călinescu şi Adrian Marino, la noi, Nicolai Hartmann, Roman Ingarden, Max Bense, Umberto Eco, pe alte meleaguri. Delimitarea, denumirea şi descrierea acestor nivele sînt făcute de către fiecare autor în funcţie de ţelul urmărit prin respectiva demonstraţie. Reluînd intuiţii mai vechi, dar aducînd un sensibil spor de precizie şi de rafinare teoretică în înţelegerea structurii operei de artă şi a particularităţilor percepţiei estetice, cercetările întreprinse în această direcţie în ultimele decenii permit afirmaţia că orice tendinţă de a reduce semnificaţiile (inclusiv morale) ale operei doar la cele dintr-un anumit palier semantic nu înseamnă doar o simplificare, ci şi o inadecvare a demersului la specificul obiectului. Căci, pe de o parte, aces-

te numeroase paliere se intercorelează strîns, interferează, proiectează fiecare asupra celorlalte felurite lumini și umbre, se completează sau se contrazic reciproc etc., astfel că orice decupaj net în rețeaua acestei încărcături de tîlcuri alterează înseși semnificațiile din zona delimitată; iar pe de altă parte, o asemenea delimitare înseamnă și o fixare imobilizantă a atenției asupra teritoriului astfel circumscris, ceea ce poate fi justificat în analiza logică, dar contravine specificului atitudinii estetice, caracterizată tocmai prin starea de suspendare și prin continua pendulare a conștiinței receptoare nu numai între forma materială a operei și semnificațiile ei (ceea ce a demonstrat convingător Nicolai Hartmann), ci și între multiplele nivele semantice ale acesteia.

Aceste două serii de argumente sînt cu atît mai valabile cu cît o creație artistică dată se apropie mai mult de regimul valoric al capodoperei. Hamlet este concomitent o piesă de teatru istorică, polițistă, morală, filosofică, politică etc. (ultima perspectivă deschizînd calea unor noi "despletiri" tematice: luptă pentru putere între grupuri rivale și/sau între generații, confruntarea între legitimitate și uzurpare, între o anume forță politică dominantă și voința de emancipare a forțelor opoziționiste ș.a.); eroul titular însuși este în același timp un ins deficitar pe planul capacității de decizie (interpretare tradițională, axată pe "a fi sau a nu fi") sau, dimpotrivă, unul foarte hotărît (hotărît să nu treacă la pedepsirea vinovaților decît după ce a adunat toate dovezile de vinovăție), este un arivist politic sau un răzvrătit și un justițiar, un om care-și cîntărește conștient și liber deciziile și acțiunile sau, dimpotrivă, este fie un simplu instrument al jocului politic, fie un tînăr dominat de complexul Oedip).

S-ar putea glosa îndelung pe marginea acestui exemplu, arătînd că nu toate aceste semnificații latente, virtuale ale operei pot fi actualizate prin unul și același proces de receptare, că ele sînt ierarhizate dar că orice spectator (sau cititor) reface și modifică

această ierarhie etc. Mă mulțumesc doar să reafirm, apelînd la forța ilustrativă a acestui exemplu, un adevăr de asemenea știut, dar nesocotit de acea tendință simplificatoare la care m-am referit în paragrafele mai de dinainte. Dacă orice receptare înseamnă proiectarea unei perspective predilecte asupra operei, determinînd o anume ierarhizare - oricînd supusă discuției - a semnificațiilor acesteia, indiscutabil este cerința ca amintita perspectivă predilectă să nu-și concentreze atît de apăsat "fascicolul de lumină" asupra unui palier semantic încît să le întunece pe celelalte. Capodopera lui Shakespeare poate fi interpretată (în ambele accepțiuni ale termenului: viziunea proiectată asupra textului literar de către regizor și actori; perspectiva predilectă în receptarea operei de către cititor sau spectator) fie în primul rînd ca o piesă de evocare istorică, fie ca una de meditație filosofică sau de radiografiere a mecanismului puterii, dar niciodată exclusiv într-un sens sau în altul; iar personajul ei principal nu simbolizează sau nehotărîrea sau hotărîrea, ci și una și alta (cele două trăsături moral-atitudinale nefiind însă obligatoriu echivalente).

Această necesară dualitate nu este apanajul exclusiv al creațiilor din artele cuvîntului. După cum se știe Pop Art-ul este concomitent o expresie a mitologizării obiectului, dar și o atitudine polemică față de societatea care a creat mitul obiectului, iar creațiile goticului - despre care s-a spus că reprezintă atît o analogie cu formele naturale brute, cît și o ingenuitate pervertită[24] - generează în conștiința contemplatorului, o reacție emoțională contradictorie, de copleșire și de înălțare (e semnificativ faptul că - așa cum a învederat estetica de la Kant încoace - co-prezența celor două trăiri este efectul specific al sublimului asupra subiectului estetic, iar sublimul - să nu uităm - a fost caracterizat drept cea mai etică dintre categoriile esteticului).

---

24. Henderson, George, Goticul, Ed. Meridiane, București, 1980, p.120 și urm.

Realizîndu-se întotdeauna printr-un "consum de libertate" receptarea adecvată a operei de artă (inclusiv acea receptare care tinde să-i sublinieze valențele etice) nu este niciodată o libertate "integral consumată".

Suprimarea "stării de suspendare" a conștiinței receptoare - stare specifică, după cum am văzut, atitudini autentic estetice - se însoțește foarte frecvent cu tendința acesteia (a conștiinței receptoare) de a cantona în zonele semantice superficiale ale operei. Dacă vom întocmi o schemă a acestei alcătuiri pluri-stratificate a operei artistice[25] și dacă vom încerca s-o utilizăm pentru a înțelege pe ce priorități și ierarhizări ale palierelor semantice se întemeiază "deciziile de program" ale instituțiilor în sarcina cărora cade difuziunea socială a valorilor estetice, vom constata că adesea "structura semantică de adîncime" (cum numesc specialiștii ansamblul semnificațiilor profunde, implicite, subiacente) este nesocotită. In practica organizării vieții artistice, aceasta înseamnă o păgubitoare preferință pentru producții declarative, adesea de valoare estetică îndoielnică.

Dar, în legătură cu afirmația că eliminarea "stării de suspendare" a conștiinței înseamnă de obicei receptarea superficială a operei, vreau să mai fac doar două precizări.

a) Cînd analizăm încărcătura semantică a operei de artă și orientarea conștiinței receptare în decodajul acesteia este necesar să facem o netă disociere între explicit și superficial. O semnificație explicită nu-i neapărat superficială, după cum arta cu teză nu înseamnă cu necesitate tezism. A le identifica înseamnă între altele,

25. vezi Cezar Radu în studiul Receptarea artei și funcția formativ-estetică a limbajului artistic, inserat în volumul colectiv "Educație și limbaj" (Editura didactică și pedagogică, București, 1972) schemă care - deși întocmită pentru a servi la argumentarea unei cu totul altei idei - poate fi oarecum utilă și în raport cu problema dezbătută aici, întrucît pune în evidență marea complexitate a semanticii operei de artă.

a condamna à priori aproape întreaga artă expres angajată şi militantă, înseamnă a ierarhiza stilurile după criteriul incifrării şi al ermetismului. Şi pentru că am adus în discuţie tezismul, mai adaog că el se manifestă nu numai în producerea operei, ci şi în receptare, decodajul eticizant fiind adesea un exemplu în acest sens. De altfel, atît în producerea, cît şi în receptarea valorilor estetice, tezismul nu-i o concepţie teoretico-estetică; în cel dintîi caz el trădează mai curînd lipsa de talent, în cel de-al doilea - lipsa de pregătire.

Scot din discuţie acele situaţii în care se ridică problema probităţii unei judecăţi de valoare. Semiotica - mai precis o ramură a ei, pragmatica - distinge între lectura unui text, lectură care poate avea diferite grade de adecvare (respectiv, inadecvare), şi <u>utilizarea</u> unui text care este în fond un pseudodecodaj (şi nu doar un decodaj aberant, efect al improprietăţii codurilor utilizate), întrucît transformă textul în pretext. De asemenea, <u>utilizarea</u> unui text nu înseamnă - sau, în orice caz, nu înseamnă de regulă - abordarea acestuia ca <u>simptom</u>, ceea ce ar presupune orientarea decodajului către înţelesurile "ascunse" (adică implicite, profunde, non-intenţionale), ci absolutizarea cu bună ştiinţă a unor semnificaţii superficiale. Articolul antiarghezian de tristă celebritate <u>Poezia putrefacţiei sau putrefacţia poeziei</u> este un caz tipic de <u>utilizare</u> a textului, autorul articolului urmărind, de fapt, nu promovarea unei noi interpretări a operei la care face referinţă, ci "excomunicarea" poetului din viaţa cultural-artistică a ţării. Or, în acuzaţiile de ordin etic ce i se aduc lui Arghezi - că dă dovadă de "egoism antisocial", că furnizează "afrodisiace" cititorului (în Tinca şi Rada) că manifestă dezgust faţă de om etc. - se pleacă întotdeauna de la semnificaţii imediate, superficiale (şi acestea deformate). In schimb, unele acuzaţii proferate la vremea respectivă, tot din osîndire eticistă, împotriva romanului <u>Groapa</u> de Eugen Barbu sau a piesei de teatru <u>Proştii sub clar de lună</u> a lui Theodor Mazilu ţin mai curînd de o lectură inadecvată. Aşa-numita "critică de grup" transformă adesea textul recenzat în pretext, dar în

cronicile şi articolele apologetice sau incriminatorii care apar nu-i întotdeauna posibil să se distingă clar ce este lectură inadecvată, de ceea ce este de-a dreptul utilizare a textului.

Necesara disociere între explicit şi superficial menţionată anterior are drept corolar ideea că nu există o ierarhie de principiu - potrivit criteriilor evidenţei şi non-evidenţei - între straturile semantice ale creaţiilor artistice. Orice aplecare excesivă a balanţei într-o parte sau alta, fie şi ca o reacţie polemică împotriva tendinţei inverse, trebuie privită cu rezervă. Faptul că în raportarea spontană la fenomenul artistic semnificaţiile de primă evidenţă sînt frecvent supra-evaluate nu justifică atitudinea contrară a teoreticianului, concretizată - de pildă - în postularea prevalenţei "plutonicului" faţă de "neptunic" în opera lui Eminescu - idee avansată, după cum se ştie, de I.Negoiţescu[26]. In acelaşi spirit trebuie spus însă că nici un fel de "psihanalizare" sau eventual, "politizare" (în acest din urmă caz în sensul că orice sfidare a normelor larg acceptate ar însemna şi o contestare a tablei de valori existente, deci şi a sistemului social dat) nu absolvă filmele "sexi" sau "porno" de culpa de a coborî (uneori la nivel subuman) prin semnificaţiile lor explicite, diferite trebuinţe, acte, relaţii, dorinţi etc. care ţin de perpetuarea speciei om.

b) Cea de a doua precizare pe care vreau s-o fac - foarte concis însă, de data aceasta - în legătură cu consecinţele suprimării "stării de suspendare" a conştiinţei în receptarea operei de artă completează oarecum afirmaţiile din rîndurile anterioare. După cum am mai sugerat, preferinţa pentru producţii declarative se explică adesea prin faptul că valoarea morală a creaţiilor artistice este judecată după conţinutul etic intrinsec al "crîmpeilor de viaţă" înfăţişate sau după semantica nemijlocită a scenelor, secvenţelor, pasajelor, strofelor şi chiar a cuvintelor luate separat. Un decodaj superficial al

---

26. Vezi: Negoiţescu,I., Poezia lui Eminescu, ed. a II-a, Ed.Eminescu, Bucureşti, 197o, p.2o şi urm.

operei de artă este în mare măsură şi cel mai adesea un decodaj "pe bucăţele". Tabloul sinoptic întocmit în 1906 de H.Sanielevici, în care autorul - pentru a susţine teza "imoralităţii" scrierilor lui Sadoveanu - face inventarul faptelor de viaţă prezente în aceste scrieri (beţie, adulter, omor, bătaie etc.) este un exemplu foarte ilustrativ în acest sens; un procedeu cu care "rimează" lista de cuvinte alcătuită peste patru decenii de Sorin Toma (colăcire, muşiţă, mucegai, vierme, puroi ş.a.) a căror prezenţă în poezie argheziană ar demonstra chipurile că "pe d. Arghezi, Omul îl dezgustă". Un astfel de decodaj "pe bucăţele" nesocoteşte specificul textului artistic care este o totalitate şi a cărui zămislire presupune - cum a arătat convingător cercetarea contemporană - deplasarea accentului de pe principiul selecţiei semnelor, pe cel al combinării acestora (R.Jakobson) cristalizarea şi importanţa contextelor lungi (S.Marcus), constituirea şi ponderea ridicată a conotaţiei marilor blocuri sintagmatice (M.Behse) etc., toate acestea fiind surse şi componente ale unităţii interne organice a operei de artă.

s. O a treia viziune simplificatoare asupra raportului artă-etic rezidă în opinie greşită că o creaţie artistică îşi îndeplineşte funcţia sa socială în acest domeniu numai în măsura în care ea contribuie la promovarea normelor etice în vigoare şi în general la consolidarea sistemului de valori morale existent. Invers, orice distanţare faţă de acest sistem de valori este apreciată negativ, ca fiind de ordinul fenomenelor disfuncţionale din viaţa spirituală a unei colectivităţi sociale date. Pe scurt, potrivit acestei opinii - care este rareori exprimată explicit (şi cu atît mai puţin la nivelul unei concepţii teoretice), fiind cel mai adesea implicată în judecăţile de valoare formulate asupra diverselor opere - orice creaţie artistică ar trebui să se încadreze integral în ceea ce se numeşte morala constituită.

Ce-i drept, aportul moral al artei se înscrie cu precădere pe această coordonată. Decalajul dintre ideal şi real a fost şi va fi întotdeauna destul de mare în domeniul eticului (deoarece, între altele,

idealul moral este reproiectat pe măsura progresului moralei reale) astfel încît afirmarea și promovarea normelor și idealurilor morale existente va rămîne permanent o misiune și o vocație fundamentală a artei.

Dar, așa cum arta ia pe cont propriu aventura cunoașterii - și nu se mulțumește să fie doar o ilustrare prin imagini a ceea ce este deja dobîndit pe cale logico-descursivă - tot așa ea participă ca factor autonom, cu inițiative și demersuri proprii, la reproiectarea idealului moral. Aceasta înseamnă, între altele, că arta procedează de sine stătător la judecarea moralității moralei existente, promovează și cultivă norme, principii, sentimente etc. care aparțin moralei constituante. De aceea, arta se înscrie în spiritualitatea unei epoci, în acțiunea și progresul moral în mare măsură prin funcția ei critică. Adesea noile creații artistice contrazic și devansează "orizontul de așteptare" și deprinderile în domeniu ale publicului, reproblematizînd - dintr-o perspectivă etică inedită și de superioară legitimitate - fundamentele raporturilor interumane, tabla de valori morale, criteriile de judecată, nivelul exigențelor etc. dintr-o societate dată. Atunci cînd Oedip a pus problema "vinovăției fără vină", cînd pictura renascentistă a elogiat frumusețea corpului omenesc (a "trupului păcătos", sursa ispitelor etc., potrivit dogmatismului religios medieval), cînd literatura progresistă americană s-a rostit împotriva sclaviei, sau cînd Anna Karenina și teatrul lui Ibsen au pledat pentru dreptul femeii la dragoste și demnitate, respectivele creații și mișcări artistice au contrazis și depășit cu mult opiniile și mentalitatea curentă.

Afirmînd că marii artiști sînt întotdeauna și mari moraliști, trebuie să nu-i imaginăm nu numai ca paznici ai cetății morale, ci și ca exploratori ai tărîmurilor moralității (adică ai moralei de mîine).

Avînd o vechime multiseculară, prejudecățile și simplificările în înțelegerea raportului artei cu morala, pe care am încercat să le trec în revistă în aceste pagini, nu au avut niciodată efecte atît de

păgubitoare ca în epoca actuală. Şi aceasta deoarece, <u>pe de o parte</u>, viaţa artistică este în lumea contemporană puternic instituţionalizată, difuziunea socială a operelor realizîndu-se în cea mai mare măsură în cadrul unei activităţi organizate şi depinzînd deci de pregătirea şi de gustul estetic al factorilor de decizie din instituţiile specializate în acest sens, iar <u>pe de altă parte</u>, distanţarea faţă de stilurile şi formulele tradiţionale, inovaţia, originalitatea, încifrarea expresiei etc. sînt tendinţe majore în arta zilelor noastre, tendinţe care determină - între altele - îngustarea zonei semnificaţiilor explicite, directe, lesne perceptibile, din creaţiile de frumos. Cele spuse arată cît de necesare sînt în prezent dezvăluirea analizei critice şi eradicarea opiniilor vulgarizatoare despre funcţia social-etică a artei.

Dar importanţa şi actualitatea promovării unei înţelegeri adecvate a raportului artă-etic decurg şi din exigenţele pe care le ridică <u>hic et nunc</u> realizarea progresului moral. Căci, dacă progresul este o lege generală a vieţii sociale - esenţa cea mai profundă a dezvoltării, rezultatul şi rezultanta ansamblului schimburilor ce au loc - această lege acţionează însă întotdeauna în condiţii istorice concrete.

Una dintre particularităţile societăţii noastre socialiste o constituie importanţa cu totul deosebită pe care o dobîndeşte perfecţionarea morală a omului, condiţie şi componentă inalienabilă a progresului social general. Iată de ce nu este îngăduit să se neglijeze vreunul din factorii care contribuie la promovarea valorilor moralei socialiste. Mai mult, este necesar să se realizeze convergenţa deplină a acţiunii acestor factori. O Convergenţă care presupune <u>însă păstrarea şi accentuarea specificului fiecăruia în parte</u>, atît în consolidarea valorilor etice constituite, cît şi în înnoirea a înseşi normelor şi idealurilor morale. Sînt profund semnificative accentele pe care le pune, în acest sens, Programul Partidului Comunist Român în capitolul consacrat rolului social al literaturii şi artei în general, stipulînd

că acestea sînt chemate "să contribuie la afirmarea, în forme specifice, a concepției înaintate despre lume și viață", să înfățișeze "cît mai fidel", în limbajul lor propriu, realizările, preocupările, aspirațiile, gîndirea și simțirea maselor largi populare", precum și "să prefigureze schimbările viitoare ale societății", artiștii fiind îndemnați să-și manifeste liber talentul, "folosind stiluri și maniere de creație variate"[27] (subl.ns.).

Specific societății românești actuale este de asemenea faptul că realizarea progresului moral este obiect al unei acțiuni sistematice, ca parte integrantă a strategiei generale de edificare a viitorului. Moralitatea moralei socialiste este mai mult un construct, decît un efect al acțiunii mecanismelor spontane de autoreglare a relațiilor sociale și interpersonale. Responsabilitatea tuturor celor care, într-un fel sau altul, au sarcina de a contribui la realizarea progresului moral este imensă, sporită fiind și de cerința ca acest progres să se coreleze cu evoluțiile care au loc în zonele altor tipuri fundamentale de valori, inclusiv cele artistice.

Prejudecățile și semnificările pe care am încercat să le punem aici sub lupa examenului critic sînt erori păgubitoare pe ambele planuri: etic și artistic. Parafrazînd un vechi dictor al înainte-mergătorilor socialismului, putem proclama drept unul dintre principiile societății în care trăim: nici bucurie estetică fără înălțare morală, nici înălțare morală (prin artă) fără bucurie estetică.

3. Corelații actuale. Cîteva exemple

După cum s-a văzut, în capitolul de față ne propunem să surprindem vastele corelații dintre universul mobil și scînteietor al ar-

---

27. Programul Partidului C munist Român, de făurire a societății socialiste multilateral desvoltate și înaintare a României spre comunism, Ed.Politică, București, 1975, p.160-162.

tei şi lumea riguros străjuită de orînduiala cerinţelor morale. Ineditul şi particularităţile acestei corelaţii rezidă în faptul că ea prilejuieşte examinarea acestei ample şi spinoase problematici pe fundalul unor realităţi socio-culturale radical schimbate, guvernate de concepţii ideologico-filosofice noi, chemate să răspundă unei finalităţi mai direct conectată la circuitele vieţii imediate. Planul disputelor cu pronunţată tentă parnasiană, de factură teoretico-abstractă a început să cedeze locul, sub imperativele dinamicii actuale, dezbaterilor nemijlocit legate de angajarea şi implicarea deliberată a tuturor factorilor de conştiinţă în uriaşul proces revoluţionar de redimensionare a parametrilor întregului nostru edificiu social.

Deschizînd epoca marilor transformări înnoitoare, a prefacerilor structurale adînci, de la baza existenţială economico-materială pînă la zonele elevate ale conştiinţei individuale şi colective, revoluţia socialistă a redescoperit şi revitalizat tradiţiile glorioase ale culturii româneşti, a descătuşat inepuizabilele energii creatoare ale poporului, inaugurînd un climat propice dezbaterilor deschise, fructuoase, de întinsă anvergură intelectuală în toate domeniile creaţiei spirituale, urmate de o profundă radicalizare a conştiinţei inclusiv a celei artistice.

Determinată şi expresie a unei experienţe istorice fără precedent în avîntul ei constructiv, viaţa culturală şi artistică cunoaşte o substanţială implicare în miezul evenimentelor sociale, o tot mai strînsă racordare la noile realităţi din ţara noastră, o adecvare de conţinut la ideile înaintate ale timpului. Aderarea entuziastă a creatorilor la făurirea unei lumi mai drepte, la eliberarea de mentalităţile societăţii istoriceşte revolută, punea pe prim plan latura civică a personalităţii lor, actul de opţiune plenară la solicitările prezentului, împărtăşirea idealurilor democratice, progresiste, ale poporului, pentru a realiza o creaţie de înaltă ţinută ideatică şi artistică, dar şi cu o largă audienţă la public, cu sporite puteri de înrîurire etică şi estetică.

De pe această platformă și într-o atare atmosferă sînt discutate și rediscutate problemele esențiale, de direcționare a artei și literaturii; în cadrul lor un loc de majoră importanță l-a ocupat complexa și mereu actuala temă a relației: artă-morală.

In această perioadă s-a pus în lumină adevărul indubitabil că, sub imperativele vieții social-istorice practice și a nevoii de clarificare teoretică continuă a specificului național, a delimitării spațiului cultural-spiritual românesc, problematica morală implicată în opera de artă a constituit o preocupare de perpetuă actualitate și adîncă semnificație. Asupra descifrării resorturilor sale intime au poposit personalități ilustre din varii domenii de spiritualitate autohtonă, examinînd-o din diverse unghiuri de înțelegere și apreciere. Filosofi și esteticieni, filosofi ai culturii sau sociologi specializați în studiul artei și moralei, critici literari și de artă, creatori din toate sferele artei, au trudit îndelung spre a elucida raporturile de interacționare dintre cele două forme ale conștiinței sociale, pentru a releva coeficientul moral al propriilor opere, cîtimea lor de moralitate, de investitură etică. Evident, paleta demersurilor, gradul de pătrundere și raza de cuprindere diferă după perspectiva de abordare și acuitatea observației; comună rămîne însă chemarea responsabilă de a le discuta, credința că interinfluențarea lor este un fenomen organic, izvorît din reale necesități de dezvoltare, cu efecte de reciprocitate pozitivă. Chiar dacă accentele sînt diferite, iar soluțiile diferențiate de la un autor la altul, problema a rămas aceeași, unică pentru toți, avîndu-și sorgintea în conștiința acută că arta autentică, literatura adevărată trebuie să se asocieze indisolubil cu și la comandamentele morale cele mai înaintate ale societății românești.

Pentru întreaga noastră cultură, și aceasta constituie o trăsătură distinctivă a specificității sale, problema nu era numai aceia a constatării și admiterii fuziunii reciproc benifice a valorilor morale cu cele estetice, ci aceea a relevării substanței și a sensului

moral implicat inerent în opera de artă, în sincronia ei desăvîrşită cu natura societăţii, cu modificările relaţiilor sociale şi umane. Pe aceste temeiuri, soluţiile întrezărite, multe dintre ele asociate cu juste rezolvări de principiu, venind pe linia de permanenţe ale culturii noastre, vor fi, în noua etapă istorică, inevitabil invocate, dar şi necesar depăşite.

Se cuvine reţinută şi creator preluată, din acest fond de aur tradiţional, ideea de crucială importanţă a raporturilor de coexistenţă autonom-heteronom şi, în contextul lor, a indicării locului factorilor de natură etică în geneza şi afirmarea valorii estetice şi artistice. O atare premisă facilitează sesizarea şi înţelegerea mutaţiilor survenite, ca urmare a iradierii elementului moral - el însuşi complex şi contradictoriu - în substanţa interioară a diverselor arte, genuri de artă şi opere individuale. In aria acestor elucidări de bază îşi găseşte reala dezlegare şi mult discutata şi disputata problemă, la noi ca şi pe plan european, a "artei pentru artă" şi a "artei cu tendinţă". Poziţiile principiale avansate încă din a doua jumătate a secolului trecut de C.Dobrogeanu-Gherea şi Titu Maiorescu s-au amplificat şi consolidat cu noi suporturi argumentative, ca reflex al maturizării gîndirii estetice, critice şi artistice din România. S-a sedimentat, de-a lungul timpului, în conştiinţa multor gînditori şi creatori, opinia cu acoperiri de adevăr că, recunoaşterea şi susţinerea relativei autonomii a esteticului - cu corolarul firesc al necesităţii judecării artei, în specificitatea sa, după un criteriu predominant estetic - nu împietează în nici un fel asupra recunoaşterii şi admiterii factorilor extranei - sociali, politici, ştiinţifici, morali etc. - în constutivitatea artei. Practic, interesul manifestat pentru finalitatea artei, pentru funcţia ei educativ-formativă, s-a corelat la aproape toţi cercetătorii şi realizatorii noştri cu principiul, explicit sau implicit formulat teoretic, potrivit căruia în marele concert al valorilor spirituale există o clară şi neechivocă susţinere şi întrepătrundere între valoarea morală şi cea estetică, între continutu-

rile morale ale operei de artă şi forma de exprimare a acestora. Pornindu-se de aici, demersul analitic a suit spre descifrarea mecanismelor genetice şi funcţionale ale celor două clase de valori, spre elucidarea, din perspective metodologice diferite, a deosebit de amplelor legături dintre artă şi morală, dintre etic şi estetic, dintre bine şi frumos.

In anii noştri investigarea amintitelor raporturi de organică interferenţă poartă decisiv amprenta prefacerilor şi reclădirilor ce caracterizează ansamblul sectoarelor vieţii social-politice şi culturale din ţara noastră. Autofăurindu-se în mod conştient, noua orînduire a debutat sub zodia politicului - avanpostul cel mai înaintat al conştiinţei ce începuse treptat a se închega. Toate înfăptuirile în plan economico-material şi cultural-spiritual erau aşezate şi văzute prin această prismă, beneficiind de multiplele sale iradieri. Firesc, deziderstul unei "arte morale", în acord cu aspiraţiile omului, liber şi emancipat, confruntat dramatic cu proiectarea altui destin, netrăit anterior, dar cu puternice rădăcini în anterioritate, a căpătat şi el un conţinut nou, adînc implicat social şi decisiv impregnat de spiritul politic revoluţionar al momentului istoric dat. Osmoza dintre politic şi moral, cu neputinţă de realizat în etapele istorice trecute, impune întregii societăţi exigenţe noi, creînd un spaţiu nelimitat de acţiune şi pentru slujitorii artei atraşi în procesul trudnic de clarificare a conştiinţelor, de sondare prospectivă a straturilor cele mai afunde ale subiectivităţii aflată în curs de a se autocontempla pe sine într-o ipostază cu totul inedită. Dimensiunea morală, ca atare, nu este în nici un caz reductibilă la ceea ce reprezintă sau pare a fi general-uman! Se evidenţiază acum cu forţa unui postulat istoric ideea că, societatea în ascensiunea ei socialistă se dezalienează progresiv, îşi limpezeşte cadrele vieţii sociale şi morale la scara întregii naţiuni, conferindu-le solidaritatea interioară necesară, aptă să aducă oamenilor demnitatea etică meritată. Aşa se explică şi se justifică pledoaria augumentativă adresată oamenilor de artă şi litera-

tură ca în creația lor, produsă și propusă spre receptare publicului iubitor de frumos să fie inoculată, în mod vizibil și conștient, o substanță morală adecvată noii situații existențiale și calității spirituale a vieții oamenilor. Prin aceasta, sensul etic al creației și angajarea morală prin operă a creatorilor nu mai apar dureros înstrăinate de contextele practice și spirituale, izolate de dialectica contradictorie a vieții, desprinse de efervescența tumultuoasă a subiectivităților ce se confruntă tensiv, dar și creator cu lumea de astăzi. Intemeierea reală a perfectei osmoze și compatibilității dintre substanța morală conținută în însăși densitatea vieții, în medierile ei morale și reflectarea estetico-artistică a realității consistă, în faptul că, societatea socialistă face posibilă și efectivă conexiunea calitativă între adîncimea subiectivității și existența obiectivă. Este astfel validată în practică teorema materialismului istoric, conform căreia profunzimea și bogăția laturii subiective - inclusiv a celei morale și estetice - este, ca rezultantă, direct proporțională cu amplitudinea înrădăcinării și împletirii cu latura obiectivă, cu mișcarea dialectică a lumii reale. "Morala - spun Marx și Engels în Ideologia germană -, religia, metafizica și toate celelalte domenii ideologice, precum și formele de conștiință corespunzătoare lor pierd deci aparența că ar fi de sine stătătoare; oamenii, dezvoltînd producția lor materială și relațiile lor materiale, modifică odată cu această realitate a lor și gîndirea lor și produsele gîndirii lor"[28].

Rezultă, totodată că, însăși viața morală și obiectivările ei - implicit cele dinăuntru operei, din "viața operei" - se fundamentează și se clădesc pe un univers existențial nou, structural modificat, în care acționează tot mai puternic și mai profund principiul practic al omului văzut ca scop al devenirii însăși. Se poate vorbi, prin urmare, de o nouă comprehensiune a raportului instituit între artă și morală. Afirmația vizează nu doar elucidarea teoretică, abs-

---

28. Karl,Marx, Friedrich, Engels, Opere, vol.3, Editura Politică, București, 1962.

tractă a interdependenţelor, prin conturarea lor într-un discurs de pură axiologie, ci şi evidenţierea modului particular în care creatorii-artişti se implică în vastele angrenaje sociale, reuşind să transmită prin opera lor un mesaj moral complex, de continuă actualitate. Apare acum tot mai clar adevărul că, ideile şi idealurile morale nu sînt şi nu pot fi niciodată neutre, că ele se integrează pregnant în concepţia despre lume a artistului, mediind, la rîndul lor, o anume concepţie. Din această împrejurare se desprind cel puţin două aspecte esenţiale.

Intîi că, prin conţinutul moral al operei de artă se reflectă, în mod specific şi într-o formă expresivă adecvată, însăşi "adevărurile vieţii, ceea ce a impus aducerea permanentă în prim planul creaţiei şi a teoretizărilor asupra ei, a conceptului de realism. In al doilea rînd, arta şi literatura mijlocesc, prin chiar natura cognitivă a demersului lor, deschiderea unuia dintre drumurile cele mai eficiente şi penetrante de cunoaştere, în detaliu şi semnificativ, a fluxului vieţii sociale şi relaţionare a oamenilor, dezmărginindu-le necontenit orizonturile. In acest fel, devine posibil să se producă o fericită înfrăţire între reflectarea artistică şi cunoaşterea morală, o desăvîrşită unitate şi armonie practică între conţinuturile morale şi estetice ale celor două clase principale de valori.

3.1. Interferenţe valorice

Sub acest raport, remarcăm ca semnificativ faptul că, aproape toţi cei interesaţi în această perioadă de raportul artă-morală sînt atraşi de interogaţiile asupra naturii valorii etice şi a celei estetice. Pe lîngă reiterarea unor poziţii binecunoscute în axiologia anterioară - explicabile din perspectiva largă a demersurilor umanizatoare ale omului care au produs şi produc inevitabil o întrepătrundere a eticului cu esteticul - se detaşează numeroase elemente noi ivite în procesul amplu şi anevoios de surprindere şi precizare a modului spe-

cific de ființare și analiză a relației extrem de cuprinzătoare a eticului cu esteticul în condițiile de astăzi ale orînduirii noastre sociale.

Continuități și discontinuități există și în acest plan. Astfel, în Logica frumosului, profesorul Liviu Rusu, personalitate de seamă a esteticii din perioada interbelică, mai ales prin Essai sur la creation artistique... (1935) și Estetica poeziei populare (1937), se plasează pe o asemenea coordonată de analiză a naturii corelative a valorii etice și a celei estetice. Considerațiile sale, ce vizează, în principal, unitatea și diversitatea valorilor, sînt centrate pe conceptul de adevăr, adică pe esența a ceea ce este, deoarece, "calea adevărului animă binele, și tot el animă și frumosul". Ordonînd valorile în deziderative și dignitative, judiciosul interpret al lui Maiorescu, le reliefează strînsa corelație și intercondiționare, remarcînd, în același timp, accentuata lor specificitate. In opinia sa, frumosul este apreciat ca valoare coniectivă, autotelică, spre deosebire de corelatele acestuia care sînt valori transgrediente și heterotelice, definindu-l ca ceea ce este sub forma cum trebuie să fie[29]. De asemenea, este stabilită o relație de clară sinonimie între frumos, ca fenomenul estetic de bază, și valoarea estetică, idee ce va fi fructuos reluată în cercetările ulterioare.

Dintr-o altă carte, Kalokagathon, apărută tot în 1946, și purtînd semnătura prestigiosului istoric și critic de artă Petru Comarnescu, sînt de reținut cîteva erudite pagini consacrate elucidării simbiozei, intuită încă din perioada antichității clasice, dintre Kalos și Agathon, fructificîndu-se, în chip original, cîștigurile dobîndite de gîndirea axiologică ca și de cunoașterea în adîncime a evoluției valorilor speciale de-a lungul vremii. In spiritul înțelepciunii antice, ilustrată și de aforismul "cunoaște-te pe tine însuți", exegetul român caută sorgintea comună a valorilor în personalitatea umană,

29. Liviu Rusu, Logica frumosului, București, E.L.U., 1968, p.38.

arătînd că "cea mai esențială creație pe care o are de îndeplinit omul este de a se realiza pe sine", iar "realizarea-de-sine este tot atît de mult fapt etic cît și fapt estetic", o "statornicie concretă a imaginilor armonizate de rațiune".

Pe făgașul acestor strălucite sondări în profunzimea conexiunilor de organicitate dintre bine și frumos, dintre moralitate și esteticitate se înscriu mai tîziu și părerile lui Dumitru Isac înfățișate sistematic în volumul Frumosul în filosofia clasică greacă (1970).

Prezența acestor studii are o dublă semnificație: pe de o parte, ele exprimă legătura nemijlocită cu modul de tratare a respectivelor corelări în perioada interbelică, cu direcția axiologică preeminentă în estetică; iar pe de altă parte, conținutul lor umanist avansat le marchează apartenența, prin preluările pe care le-au făcut posibile, la configurarea și conturarea altei perspective ideologice și metodologice în mișcarea etică și estetică de la noi. Tulburate vremelnic și parțial de mărginite optici dogmatice, intercomunicările vitale dintre artă și morală ies din conul de umbră unde fuseseră împinse alături de adevăratele valori (însăși axiologia ca disciplină filosofică era privită cu neîncredere), trecînd în prim planul activităților de creație și investigație științifică. Simplificările și schematizările care minaseră interesul real pentru subtile clarificări conceptuale, pentru nuanțările de specificitate și complexele punți de legătură și interferență a celor două sfere de valori, s-au dovedit și cu această ocazie inapte de a oferi o imagine adecvată asupra acestor delicate raporturi, blocînd viziunea generală, de ordin gnoseologic ce trebuia așezată la baza înțelegerii lor atotcuprinzătoare. Modul rudimentar în care a fost vehiculată opoziția Maiorescu-Gherea în problema valorii este pilduitor în acest sens! Tributul plătit unei scheme rigide, străine spiritului viu, militant al artei noastre a lăsat urme împovărător de păgubitoare pe întreaga viață culturală românească. Intru depășirea lor s-au angajat, în noul climat stimulator de creație și acțiune, personalități ilustre, hotărîte ca, prin forța talentului

şi autorităţii lor, să înlăture cadrele prea strîmte pentru vasta respiraţie a spiritualităţii şi creativităţii poporului nostru în noua fază a devenirii sale. Un atare strălucit exemplu de misionar în limpezirea şi accelerarea înaintării frontului artistic îl constituie G.Călinescu pentru care "frumuseţea morală stă în energia de a construi şi reconstrui mereu, de a renunţa la orice absolut"[3o].

In viziunea autorului *Principiilor de estetică* - situaţie ce va deveni apoi relevantă pentru analizele întreprinse în ultimile două decenii - nucleul central al disputelor nu-l reprezintă valoarea în sine, în autonomia ei, ci încărcătura valorică raportată la realitate, la ascensiunea înnoitoare a vieţii sociale. "Regimul veritabil al artei, preciza el, este bucuria, acea încordare senină a sufletului, în care viaţa, cu contrarietăţile ei, apare plină de sens şi vrednică de trăit"[31]. Sînt, astfel, aşezate în termeni principiali adecvaţi, raporturile artei autentice cu adevărul vieţii - prin valorizare viaţa devine la rîndul ei inoculată cu sens moral şi semnificaţie etică - cu valenţele morale ale acestuia, substanţă ce se cere reflectată în operă şi transmisă artisticeşte prin operă. Tema se bucură de un larg interes, fiind reclamată atît de nevoia descurajării fenomenului de idealizare a realităţii provocat de supralicitarea şi simplificarea planurilor morale şi umane, cît şi din necesitatea presantă a stăvilirii tendinţelor de supravalorizare estetizantă şi eticistă. De observat este faptul că, în epocă, se ajunge pe căi indirecte, mediate la plasarea unor accente echilibrate, mai judicios dozate, pe funcţionalitatea celor două tipuri de valori, la o sporită clarificare a naturii şi întrepătrunderii lor, la o mai adîncă înţelegere a tot ce derivă din această conlucrare. Călinescu însuşi atrăsese stăruitor atenţia asupra inextricabilei fuziuni dintre universul moral şi cel estetic, dintre procesele valorizării conexe a celor două teritorii.

3o. G.Călinescu, *Cronicile optimistului*, E.P.L., Bucureşti, 1964, p.336.

31. G.Călinescu, *op.cit.*, p.29o.

"Frumosul uman se înscrie ideii morale", mărturisea făuritorul monumentalei Istorii a literaturii române de la origini pînă în prezent, ceea ce înseamnă că "adevărata frumusețe integrală" se dobîndește doar atunci cînd sîntem "omenește frumos, moralmente frumos, căci o frumusețe pură de orice valoare morală, ca a fluturelui sau a nisetrului, ar fi în sfera noastră egal cu urîtul"[32]. Pentru el, ca și pentru ceilalți eticieni și esteticieni care analizează acest raport, nu există și nu poate exista neutralitatea apreciativă, deoarece situarea în spațiul evaluărilor etice și estetice presupune cu necesitate o atitudine participativă, de partizanat intelectual-afectiv. La aceste cote de înaltă altitudine se poate ascede printr-o continuă "eliberare a spiritului" și "modificare a regimului gîndurilor", a vieții morale a omului pentru că "oamenii se fac frumoși spiritual, adică în virtutea vibrației lor ideologice..."[33].

Postura lui Călinescu de genial teoretician și creator de artă prilejuiește invitația la o scurtă incursiune în laboratorul de creație al unor artiști care au simțit nevoia imperioasă de a medita asupra rosturilor muncii lor, oferindu-ne observații pertinente extrase dinăuntru artei căpătînd, astfel, o valoare practică și conceptuală deopotrivă de importantă. De remarcat că, grija permanentă a oamenilor noștri de artă față de destinul operelor lor, de pătrunderea și influența pe care acestea o exercită în rîndul celor mai largi categorii populare - unde sincronia dintre universul moral și orizontul estetic reprezintă o latură esențială - se detașează ca o altă fațetă caracteristică a culturii noastre, în special a celei artistice.

Spre a reînnoda firul expunerii, ne folosim de precizarea făcută de binecunoscutul poet Mihai Beniuc care declara că "frumosul uman se înscrie vrînd-nevrînd în zona ideațională și afectivă a vieții"

---

32. G.Călinescu, Contemporanul, 6.V.1960.
33. G.Călinescu, op.cit., p.290.

de unde rezultă concluzia că nici un creator adevărat "nu-i lipsește o fermă atitudine etică"[34], o concepție filosofică asupra lumii. Fiind o problemă de "conștiință individuală integrată în destinul colectiv și în epocă"[35], atitudinea etică se împletește organic cu cea estetică configurînd caracterul civic și moral al artistului, măsura libertății lui de a milita în numele semenilor sub semnul omeniei.

Ideea gravei responsabilități sociale a scriitorului, participarea sa însuflețită și inspirată la marile mișcări revoluționare ce au transformat din temelii chipul țării, slujirea devotată a idealurilor socialiste și-a găsit un solipitor interpret în condeiul lui Zaharia Stancu, care, prin scrisul și activitatea sa neobosită aduce pilda unui truditor angajat cu toată forța talentului său la lupta pentru îmbunătățirea și înfrumusețarea vieții din care "va ieși marea literatură a marelui timp pe care îl trăim..."[36]. Asumarea responsabilității civice, morale, afirmate ca stare, fără echivoc, "considerată nu numai ca o datorie, dar și ca un drept, ca un titlu de onoare", a devenit marca emblematică a făuritorilor de frumos din țara noastră, participanți entuziaști la ridicarea existențială și edificarea spirituală a omului epocii socialiste. "Nu cred, spunea mai departe subtilul prozator Titus Popovici, că vreodată literatura a avut un cîmp mai vast de cercetare, de explorare, o răspundere mai durabilă și mai deschisă față de toate zonele obiectului său de analiză, omul"[37].

Pledînd teoretic, așa cum o face și practic în valoroasele sale desfășurări epice, pentru abordarea realistă a vieții de azi, Ion Lăncrăjan refuză cu fermitate atît modul de prezentare idilică, edulcorată a realității, cît și tendința de înfățișare nihilistă, negativistă ce presară peste fapte și acțiuni "funingine sau negru de fum".

34. Mihai Beniuc, Scrieri, vol.7, Retrospective și perspective, Ed. Minerva, București, 1976, p.2o.

35. Ibidem, p.25.

36. Zaharia Stancu, Triumful rațiunii, Ed.Eminescu, București, 1973, p.2o4.

37. Titus Popovici, "Scînteia", 6 oct., 1968.

Reflectarea autentică, făcută cu patos dar şi cu luciditate, cu responsabilitate morală, trebuie deopotrivă ferită de alunecările schematice simpliste şi strident moderniste; ea caută să surprindă pulsul real al dezvoltării, adevărul vieţii cu conflictele şi contradicţiile sale, înfăţişînd existenţa oamenilor cu bucuriile şi dramele ei, cu împlinirile şi căutările sale. "Adevărul vieţii mărturiseşte el - a fost şi rămîne principalul punct de încercare, factorul de raportare determinant şi hotărîtor pentru orice literatură, cu atît mai mult pentru o literatură partinică, angajată, fără nici o reţinere în înfruntările sociale şi politice ale epocii, cum a fost şi este literatura noastră contemporană"[38].

Cerinţa zugrăvirii adevărate a realităţii, căutarea cu pasiune şi responsabilitate a adevărului vieţii, fără "fantezii" şi "invenţii" nevalidate de problematica umană, reprezintă, în opinia scriitorului Teodor Mazilu, suprema aspiraţie a artistului şi fundamentala condiţie a fiinţării artei. Viaţa, declara el, nu poate fi "creată", ea poate fi doar redată, comunicată, iar "a prezenta viaţa, aşa cum este, presupune o înaltă atitudine, o mare răspundere artistică şi morală"[39]. Definind teatru ca artă de largă accesibilitate, "artă a mulţimilor convocate la o dezbatere de ordin etic" incisivul autor dramatic Aurel Baranga se ridică, în numele responsabilităţii ce animează toate conştiinţele planetei, împotriva divagaţiilor estetizante; gratuite pentru o artă socialistă cu vaste semnificaţii politice, sociale şi morale "o artă robustă, tonică, stenică, dătătoare de viaţă şi de încredere nelimitată, în destinele neînvinse, ale poporului"[40].

Continuăm suita "mărturiilor de scriitor" transcriind finalul unui excelent studiu despre Schiller în care eruditul teoretician şi înzestrat poet Al.Philippide sintetizează o autorizată viziune asupra perfectibilităţii morale prin artă. "Opera lui Schiller merită stimă

38. Ion Lăncrăjan, Nevoia de adevăr, Albatros, 1978, p.79.
39. Teodor Mazilu, O aventură estetică, E.S., Bucureşti, 1972, p.39.
4o. Aurel Baranga, Teze şi paranteze, Ed.Eminescu, 1974, p.248.

şi pentru înaltele ei calităţi morale izvorîte din încrederea pe care el însuşi o avea în însuşirile bune ale omului. Din opera lui, omenirea va culege mereu încredere în ea însăşi, în triumful final al binelui asupra răului, în progresul moral. Marile principii etice ale omului, ideea de libertate, ideea de dreptate, ideea de înfrăţire şi de solidaritate umană, îşi găsesc în opera poetică şi dramatică a lui Schiller o expresie puternică şi convingătoare. Opera lui Schiller are deci şi valoarea unui izvor de înviorare morală, pe lîngă valoarea ei de artă"[41]. Caz valabil pentru marea creaţie, de la Homer, Shakespeare, Goethe, Eminescu, Blaga, Sorescu.

In virtutea acestor consideraţii demersul nostru poate înainta de la funcţia morală şi moralizatoare a operei de artă spre aspectele ce privesc moralitatea artistului şi a celor chemaţi (istorici, teoreticieni şi critici) să judece creaţia artistică - aspecte ce au constituit şi ele o permanentă temă de analiză şi interes. Deşi teoretic lucrurile par, în general, elucidate - psihanaliza nefăcînd în această privinţă decît să adîncească ceea ce se ştia, şi anume că, există o distanţă reală între structura personalităţii creatorului, moralitatea şi caracterul acestuia şi straturile morale propriu-zise ale operei - imensa diversitate a situaţiilor concrete a făcut necesară periodic readucerea lor în discuţie. Oprirea cu predilecţie asupra laturilor comportamentale excentrice, a deficienţelor caracteriale, sau chiar asupra unor stări reale de anormalitate ale creatorului - "fiinţă excesivă", cum zicea Baudelaire - nu oferă cea mai potrivită soluţie pentru încercarea obiectiv-critică de a descoperi fondul moral inerent, consubstanţial al marilor creaţii. Mecanismele compensatorii apărute ca urmare a unor dezechilibre interioare pot să explice, într-o anumită măsură, actul creator luat ca atare, psihologia artistului şi chiar tipologia sa morală, însă ele sînt inoperante în elucidarea deplină a naturii valorii estetice a operei de artă, a rezistenţei sale morale în faţa timpului.

41. Al.Philippide, Studii şi portrete literare, E.P.L., Bucureşti, 1963, p.215.

O parte din studiile scrise în această perioadă, datorate unor personalităţi de primă mărime, au menirea de a lumina, prin diverse prisme metodologice, aspectele mai dificile ale acestei complicate ecuaţii umane. Beneficiar al unui suport filosofic superior, Alexandru Ivasiuc ne înfăţişează o înţelegere de intimă comprehensiune asupra profilului moral al creatorului. Dacă vrem să fim în marginile adevărului - avertiza el - este necesar să admitem că "nu ne putem imagina civilizaţia fără contribuţia hotărîtoare pentru lărgirea orizonturilor morale a unor oameni ce cu greu ar putea fi daţi drept pildă educativă", dar a căror "operă a avut o adîncă înrîurire binefăcătoare asupra moravurilor, sensibilităţii şi minţilor oamenilor". Această situaţie îşi găseşte desluşirea în marea dragoste de viaţă în ce are ea semnificativ a artistului, în intensitatea şi sinceritatea trăirilor sale morale, în consecvenţa fiinţei lui de a dăinui operînd o necontenită discernare a perenului de accidental, a esenţialului de conjunctural. Fără îndoială că, acelaşi orizont moral s-a îmbogăţit şi revitalizat datorită existenţei unor "nobile trăsături ale tuturor înaintaţilor noştri de seamă, fundament mai adevărat decît oricare altul al binefăcătoarei lor influenţe"[42]. Evocarea pildei trecutului, aşa cum magistral o face Geo Bogza, ne întîmpină cu puritatea conştiinţelor de neclintit ale neamului românesc: Oricine, şovăielnic, ar considera că "o desăvîrşită integritate morală ar fi incompatibilă cu talentul", că "implacabila rigoare morală l-ar putea transforma pe artist într-un ascet incapabil a intra în clocotul vieţii", amintească-şi de cea mai pură flacără a poeziei noastre, Mihai Eminescu; iar cine s-ar îndoi că un caracter moral integru ar fi cumva o piedică în calea celui ce ar năzui "să devină un mare om politic" să se întoarcă cu gîndul la credinţa statornică a lui Bălcescu care n-a îngăduit "nici cea mai mică tranzacţie cu noţiunea de român"[43].

---

42. Alexandru Ivasiuc, Pro domo. Radicalitate şi valoare, Ed.Eminescu, Bucureşti, 1972, p.227-231.

43. Geo Bogza, Privelişti şi sentimente, Ed.Albatros, Bucureşti, 1979, p.179-180 (Ediţie îngrijită de Antoaneta Tănăsescu).

Socotind arta mai aproape de natură, şi deci de instinct, în raport cu morala legată mai direct de civilizaţie, de raţiune, Marin Preda, prevenirea asupra pericolului ignorării înrîuririlor morale ale artei ca şi a excesului de mesaje educativ-moralizatoare, fiind convins că, în cazul marilor creaţii se restabileşte întotdeauna, explicit sau învăluit, un echilibru şi o armonie funcţională între cele două coordonate de bază ale trăirilor umane. "Arta - declara remarcabilul plăsmuitor al "celui mai iubit dintre pămînteni" - nu ne plasează în afara luptei pentru obţinerea acestei armonii la care aspirăm şi care clipă de clipă este pusă în dezechilibru de expansiunea eului nostru, care foloseşte, cu violenie, cînd instinctele, cînd raţiunea. Opera de artă e seducţie, şi cînd conţine în ea elemente prea vizibile ale unei morale oricît de fascinante, această seducţie se micşorează. Scriitorii obsedaţi de mari aspiraţii morale sacrifică o parte din seducţia naturală a artei, pîndind însă tot timpul să nu ucidă în ei pe artist, fără de care nici moralistul n-ar mai avea nici o putere de convingere"[44].

Dualitatea sensibil-raţional este reluată, tot acum, într-o elevată ţinută filosofică de Athanase Joja, care aşezînd-o în fireasca perspectivă a evoluţiei sale ajunge la încredinţarea că dezvoltarea gigantică a ştiinţei şi tehnologiei va duce la promovarea şi întărirea conştiinţei morale. "Este permis să sperăm, spunea eminentul logician, că această contemplare - theoria - a frumuseţii intime a naturii va determina contemplarea frumuseţii morale şi că, întocmai ca în dialectica Symposionului, sufletul uman se va ridica de la frumuseţea sensibilă la frumuseţea noetică şi morală"[45]. Tăria şi raţiunea principiilor noastre morale, aprecia distinsul interpret de rostire românească Constantin Noica analizînd cuplul "se cade - nu se cade", re-

---

44. Marin Preda, Imposibila întoarcere, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1972, p.49.
45. Athanase Joja, Filosofie şi cultură, Ed.Minerva, Bucureşti, 1978, p.1o6.

sidă în asocierea lor cu latura estetică a manifestărilor vieţii. "Se cade" este o investire care-ţi dictează să faci ceea ce ţi se cuvine, ce-ţi şade bine, ce ţi se potriveşte, ce-ţi revine dinăuntru tău, pe cînd "nu se cade", în calitate de normă etică opusă, dar solidară cu celălalt aspect, dimensionează într-o formă blajină însă mai necruţătoare decît a principiilor, interdicţiile, spunînd omului că "nu şade frumos să faci un lucru ori altul"[46] dîndu-i o fermitate morală de neclintit în refuzul răului pentru instaurarea frumosului, virtuţii şi binelui. Irosirea zadarnică a vieţii, în cazul multora, derivă din "divorţul care se instalează între modul de a gîndi şi cel de a acţiona al individului în cauză", arăta Dumitru Ghişe, în prelungirea aceluiaşi ales colocviu spiritual. Legătura inextricabilă dintre idee şi faptă face să pulseze capacitatea creatoare, de progres şi înnoire care arată că în procesul "uriaş de ridicare socialistă a ţării, s-a constituit, implicit, şi un nou univers uman, cu o altă faţă morală, cu o altă sensibilitate şi alt mod de a concepe lumea, de a o gîndi adică"[47].

Problema noii calităţi a etosului şi a omului nou este ridicată, cu cea mai percutantă acuitate, de Dumitru Popescu în elegante formulări interogative de principiu: "De ce societatea are nevoie, totuşi, de oameni noi? De ce trebuie să-şi modeleze omul o nouă fizionomie morală?" şi "Ce model uman oferă socialismul?" Răspunsul ce se configurează din pătrunzătoarea sa intervenţie, ca şi din altele care tratează această temă, porneşte, în mod firesc, de la necesitatea de a explica şi înţelege întreaga istorie a umanităţii, întregul complex de determinaţii ce-au produs, prin medierea antagonismelor sociale, de clasă şi de castă, o particulară structurare a subiectivităţii morale. Apelul la luciditate, la cunoaşterea cauzelor aflate într-o "existenţă socială viciată de inegalitate care a ros conştiinţa ca un

---

46. Constantin Noica, Rostirea filosofică românească, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970, p.184.
47. Dumitru Ghişe, Dimensiuni umane, Ed.Eminescu, 1979, p.298-299.

cancer, a deformat-o pe suprafețe mari pînă la hidogenie, i-a distrus uneori armonia pînă la nebunie" și lupta neourmată pentru definitiva lor eradicare constituie calea sigură de renaștere a conștiinței, de perfectibilitate morală a omului. Emergența unei noi personalități, plămădită din perfecta armonizare a celor mai înalte valențe morale, intelectuale și afective, nu este realizabilă ca un reper de cucerit singular și izolat. "O asemenea plăsmuire, ne încredințează același autor, nu putea fi decît rodul gîndirii colective, al unei voințe colective, care să exprime nu idealul și interesul unei persoane, unui grup sau clase, ci visul omului ca entitate esențială, superioară a universului"[48]. Ea marchează, de fapt, saltul omenirii din imperiul necesității în cel al libertății, trecerea de la solitar la solitar, adevărata eliberare și creație conștientă a omului uman.

Această grandioasă desfășurare de forțe sociale solicită plenar aportul artei și literaturii ai căror slujitori, cum inspirat spunea Mihnea Gheorghiu, îi apreciem "după rolul pe care fiecare autor și-l asumă în spațiul său propriu de umanitate". Conștiința civică a creatorilor români, atît de înălțător prezentă în întreaga noastră istorie, se manifestă astăzi cu o sporită vigoare în făurirea noului univers etico-estetic, pătrunși fiind de importanța faptului că "fie vremea cît de rea sau cît de bună, acesta e spațiul trăirii noastre și nu altul..."[49].

După o scurtă și inevitabil lacunară iscodire în lumea de motivații și argumente etice a creatorului să aruncăm o fugară privire spre investitura morală a celui ales să oficieze actul aprecierii "autorizate", profesioniste a produsului artistic. In acest sens, Ion Dodu Bălan analizează statutul și metodele criticii, cîștigurile și metehnele ei, autoritatea și îndatoririle etice ale reprezentanților săi.

---

48. Dumitru Popescu, Ieșirea din labirint, Ed.Eminescu, București, 1973, p.18,35.
49. Mihnea Gheorghiu, Adevăr și poezie, "România literară", 2o mai, 1982, p.3.

Etica actului critic, care trebuie să se caracterizeze prin competență, principialitate și răspundere, impune o mai pronunțată integrare în climatul fructuos, creator al țării, o mai "adevărată" și nepărtinitoare judecare a valorilor artei și literaturii actuale. "Solicitudinea, comprehensiunea, dragostea pentru promovarea culturii noi, bucuria de a descoperi și afirma talente se cade să fie însoțite de simțul valorii, de exigență artistică și intransigență ideologică"[50]. O poziție similară adoptă <u>Pompiliu Marcea</u> care repudiază cu vehemență viziunea fragmentară a unor critici fascinați de "metodele moderne în analiza literară" prin care eludează aspectele de fond ale creației și se pulverizează analiza pe laturile formale, secundare, dezinteresîndu-se de unitatea, fuziunea și condiționarea reciprocă a valorilor din cuprinsul operei de artă. "Valorile intelectuale sau morale pot foarte bine să aibă o încărcătură de ordin artistic, nu există nici o incompatibilitate între ele, după cum valorile artistice comunică perfect cu cele de ordin intelectual sau etic, și de atîtea ori se sprijină pe acestea"[51].

Intr-o largă perspectivă comparatistă <u>Al.Dima</u> discută infuziile eticului "în esența anumitor categorii estetice ca cele ale comicului și sublimului, din antichitate și pînă în zilele noastre", subliniind apăsat interferențele dintre etic și estetic aflate în arta lumii din toate timpurile. Accentul moral, precizează el, înlesnește circulația mondială a operelor, iar "finalitatea etică a literaturii comparate rămîne apropierea dintre popoare, cooperarea lor în domeniul literar prin făurirea unui tezaur comun al capodoperelor umanității, izvor de netăgăduit al unei temeinice și trainice morale mondiale"[52]. Dimensiunea etică a creației este nuanțat invocată de <u>Octa-</u>

---

50. Ion Dodu Bălan, <u>Fermitatea morală și ideologică a criticii</u>, Era Socialistă, nr.8/1982, p.33.

51. Pompiliu Marcea, <u>Etică și creație</u>, "Scînteia tineretului", nr.9190, 9 decembrie 1978.

52. Al.Dima, <u>Dezbateri critice</u>, Ed.Eminescu, 1977, p.25.

vian Paler într-un savuros eseu consacrat relației artă și morală unde afirmă că "dacă etica are dreptul să judece istoria, cum spunea Camus, nu văd de ce ea ar fi un argument impur într-o judecată estetică. Avem nevoie și de etică pentru a ne feri în artă de greșeli"[53]. Iată, așadar, cum suportul etic contribuie, nu numai la înrîurirea morală a publicului și a creatorului, ci și la consolidarea edificiului însuși al artei, topindu-se în substanța intimă a specificității sale.

Importantă în abordarea acestei problematici este și latura ce antrenează respectivele corelații din direcția valorilor estetice spre cele etice. Cine nu rămîne la suprafața semnificațiilor umane, la anecdotica facilă, spunea Marcel Breazu și pătrunde "pe căile limbajului artistic de calitate către mesajul profund al marilor creatori, găsește în artă resurse pentru travaliul moral pe care fiecare dintre noi are a și-l exercita asupra lui însuși. O operă de artă nu este și nu trebuie să fie un tratat de etică. Arta autentică răspunde unor nevoi umane inexorabile, care depășesc normativizarea etică didacticistă. Dar, tocmai din cauza asta, arta ne face mai "buni", în cel mai amplu și înalt înțeles al cuvîntului"[54]. Fie că influențează direct cursul evenimentelor, cum se întîmplă uneori, fie că le înrîurește mediat și sublimat, cum se petrec lucrurile cel mai adesea, "arta ca artă - ne asigură Ion Ianoși - nu poate nici schimba forța unei societăți, nici asigura membrilor ei o viață îndestulată"; ceea ce și-a propus și poate obține ea este însă înnobilarea lăuntrică a procesului și produsului muncii, o coeziune morală care asigură "solidaritatea de sine a artei și solidarizarea ei cu spațiul și timpul său istoric"[55]. Vorbind despre dimensiunea etică și estetică a personalității în condițiile noii orînduiri Al.Tănase relevă poziția interschimbabilă a celor două planuri ca și reciproca lor susținere în aspirația către o tota-

---

53. Octavian Paler, Arta și morala, în "România liberă", 26 decembrie, 1978, p.2.
54. Marcel Breazu, Convorbiri despre artă, E.P., București, 1971, p.219.
55. Ion Ianoși, Moralitatea și arta în vol. Artă și ideologie, Ed. Junimea, Iași, 1979, p.230, 232.

litate dinamică, bogată, polivalentă. Zăbovind aprofundat asupra specificității valorilor etice și estetice, Ion Pascadi previne împotriva înțelegerii simpliste a corelării lor arătînd că funcția moralizatoare a artei, de consolidare sau prefigurare a unor principii etice se exercită, dacă este corespunzător susținută de realizarea artistică, chiar și în cazurile cînd opera înfățișează aspecte urîte, hidoase, monstruoase ale realității. "Asemenea opere au puterea să zguduie conștiințele, să provoace un șoc spiritual care are forța estetică, dar și etică, de a sparge conformismul, de a risipi falsele iluzii și de a atrage atenția asupra unor aspecte cutremurătoare ale istoriei contemporane, deloc lipsită de tragedii și contradicții"[56]. Forma frumoasă sau urîtă a artei se decide dependent de scop căci "scopul uman - susține Radu Negru - devine conținutul moral al artei", iar "urîtul începe cu nereușita mijloacelor proprii de expresie, de la neadecvarea lor în raport cu idealitatea propusă, sau presupusă a fi în conținut. De aici nu mai este decît un pas pînă la urîțenia imorală pe care o constituie pastișa, imitația, moftul pretențios împodobit, sau afacerea cu kitsch-uri"[57].

Etica artei, relevă în cîteva dense considerații Al.Husar, trimite totdeauna la creație deoarece "arta este etică, deci, ca expresie a virtuților creatoare ale omului, a forței sale morale și spirituale, prin însuși acest proces creator (cînd el este autentic, cinstit) ce-i stă la bază"[58]. Activitatea de creație presupune însă o poziție angajată, asumată responsabil în consens cu dezvoltarea progresistă a societății, întrucît, așa cum îndreptățit afirmă Gheorghe Achiței "actul artistic are întotdeauna o motivație socială"[59]. In acești parametri de obiectivitate se înscrie și problema libertății de creație, amplu tratată de V.E.Masek care, fără nici un echivoc declară

56. Ion Pascadi, Arta de la A la Z, Ed.Junimea, Iași, 1978, p.59.
57. Radu Negru, Ideologie și artă, "Cronica", 1982, p.8.
58. Al.Husar, Etica artei, în vol. Artă-morală în istoria gîndirii estetice românești, Ed.Eminescu, 1983, p.339-342.
59. Gheorghe Achiței, Libertatea și responsabilitatea artistului, "Scînteia", 30 august, 1977.

că "arta, ca imagine și speranță a libertății va trebui să moară, ca să dea naștere libertății însăși, întruchiparea ei socială-concretă"[60]. Forma "tot mai libertă și deschisă de demascare în artă a viciilor morale ascunse" - precizează Radu Sommer - contribuie la "transformarea idealurilor morale în sensul umanizării și al apropierii lor de natură"[61], adică, de modul firesc, demn de trăire și conviețuire umană.

Cu referiri elocvente la numeroase ramuri ale artei contemporane, Dumitru Matei orientează discutarea acestei probleme spre constatarea că "dimensiunea morală sau componenta morală a operei de artă nu se exercită în forme imperative și normative, ci doar ca un moment optativ, mai cu seamă atunci cînd diagnosticul moral este pus cu mijloacele marii arte"[62]. Pe un temeinic suport argumentativ - istoric și actual - Grigore Smeu dezvoltă ideea unei tot mai pronunțate "socializări" a artei, atît în planul creației cît și al proliferării receptării ei, fenomen ce cunoaște în epoca noastră o sporită nuanțare și sublimare sub raportul moralității sale. Intr-un eseu convingător Cezar Radu încearcă să preîntîmpine simplificările și prejudecările, mai vechi sau mai noi, privind reala înțelegere a raportului artei cu morala. Dintre acestea, cele mai frecvente acum și cu efectele cele mai păgubitoare sînt, după opinia sa, cele cuprinse în tendința de a limita funcția educativ-morală a creațiilor de frumos doar la sfera artelor care urmăresc direct reprezentarea, și de a reduce bogăția de tîlcuri etice ale unei opere artistice doar la ceea ce este explicit exprimat și cel mai lesne perceptibil. Or, arta autentică, adevărată, care rimează cu marile prefaceri sociale, realizate la cotele de sus ale exigențelor estetice, influențează publicul larg și prin ceea ce comunică nemijlocit, dar și prin ceea ce transmite aluziv, sugerează

---

60. Victor Ernest Mașek, Arta o ipostază a libertății, E.P.București, 1977, p.161.
61. Radu Sommer, Autonomie și responsabilitate în artă, E.P., 1969, p.2o.
62. Dumitru Matei, Dialectica relației etic-estetic, "Era socialistă", nr.9/1978.

prin analogie, similitudine de situații și întîmplări[63]. O reușită demonstrație face în acest sens Ion Toboșaru folosindu-se de exemplul teatrului, modalitate artistică de percutantă înrîurire etică și estetică, pătrunsă de spirit revoluționar, umanist, patriotic. Teatrul se transformă în tribună de modelare a conștiințelor "prin pilda eroilor, prin complexitatea vieții lor spirituale în care voim a ne regăsi, prin adevărul vieții, prin întruchiparea normelor morale superioare, de progres, de bine și înălțător"[64]. Pascal Bentoiu, un inspirat creator și teoretician al artei, examinează întrepătrunderile eticului cu esteticul în universul de mare complexitate al muzicii, furnizînd exemple de netăgăduit în sprijinul susținerii că ethosul operei de artă depinde de perfecțiunea și valoarea estetică a acesteia.

O interesantă demonstrație a interacțiunii dintre "noblețea artei (sau poate a moralei) și frumusețea morală (sau mai sigur a artei)", realizează Ion Iliescu care, raportînd cele două forme specifice ale conștiinței sociale la personalitatea umană, conchide: "normele etice și criteriile estetice, calitățile morale și frumusețea umanistă sălășuiesc în natura omului, în conștiința sa, în configurația vieții sociale care, mediat sau în alte cazuri direct, condiționează întreaga configurație spirituală"[65]. Este de remarcat apoi că și dincolo de domeniul artei, respectiv al diferitelor arte și în viața de relație a omului, întîlnim aceeași permanentă osmoză a sentimentelor etice cu cele estetice, deoarece viața spirituală unitară a omului impune prezența elementului moral în orice evaluare estetică reală. Căci, în fapt, convergența dintre substanța morală implicată în relațiile de simpatie, politețe, dragoste și prietenie, și receptarea în plan estetic a acestei substanțe, devine pîrghia principală a procesului

---

63. Cezar Radu, Arta și progresul moral, în vol. Artă-morală, ed.cit., p.361-368.
64. Ion Toboșaru, Consemnări. Arta teatrului contemporan, București, 1982, p.35-36.
65. Ion Iliescu, Noblețea artei și frumusețea morală, în Artă-morală ed.cit., p.383.

de schimbare calitativă a dimensiunii spirituale a omului într-o societate preocupată de autoreproducerea bazelor ei sociale și umane pe o linie sănătoasă.

Succinta trecere în revistă - făcută aici cu riscul monotoniei enumerărilor și al simplificării pozițiilor (e lesne de observat că citările au un rol exemplificativ nicidecum exhaustiv) - are rolul unei modeste introduceri la eventuala lectură a textelor referitoare la acest raport, fiind o stăruitoare invitație la pătrunderea în universul relațiilor vii și active dintre artă și morală. Prin mijlocirea lor am dorit să reliefăm o idee centrală și anume că, natura operei de artă, ca și atitudinea creatorului și receptorului de artă sînt, cu precădere, fenomene morale deoarece, sensul însuși al vieții omului și al înfăptuirilor sale este, înainte de toate, moralitatea. A descoperi înțelesul profund moral al adevărului vieții și a-l infuza artisticește în țesătura cea mai intimă a creației, conferind artei substanța moralității vieții, nu înseamnă doar a recunoaște legătura determinativă dintre ele, ci mai cu seamă sublinierea imensei responsabilități civice a făuritorilor de frumos. Cum bine remarca Titu Popescu "problema responsabilității sociale a artistului este dependentă de moralitatea specific implicată activității sale, ca răspunzînd unor cerințe sociale precise"[66].

3.2. Atitudinea morală și atitudinea estetică

Descifrînd tainele lumii dimprejurul, ca și din lăuntrul său, artistul se angajează în fața societății nu numai estetic ci, în primul rînd, moral-politic. Căci, fără o trăire autentică a vieții, fără cunoașterea ei reală - săvîrșită cu suferință și bucurie - creatorul nu poate mărturisi nimic revelator despre om și societate, lipsindu-i posibilitatea de a străbate cu propriile sale forțe straturile de adîn-

66. Titu Popescu, Arta ca trăire și interpretare, Ed.Facla, 1982, p.16.

cime ale realității de unde țîșnesc ideile și sentimentele morale ale personalității umane, conduita sa etică generală, elemente ce dau trăinicie și veridicitate adevărului artistic. In această neostoită și dureroasă căutare a sensurilor majore ale vieții, în permanentă strădanie de a le zugrăvi cu mijloace expresive ce vizează perfecțiunea, se concentrează virtuțile morale ale creatorului, pentru care nici o jertfă, nici un sacrificiu nu sînt prea mari. "A căuta și a spune adevărul, care nu poate fi monopolul nimănui, a-l repeta cu încăpățînare la nesfîrșit, pînă va fi auzit și înțeles, se destăinuia hotărît și responsabil Augustin Buzura, a depune mărturie despre un timp și un spațiu cu mijloace artistice adecvate, la înălțimea performanțelor epocii, a fi vocea și gîndul oamenilor este o obligație de onoare, greu de dus la îndeplinire însă tocmai de aceea foarte frumoasă, în măsură să justifice orice sacrificiu sau renunțare"[67].

Moralitatea omului de artă se vădește în consecvența sa cu viziunea artistică "adevărată", în capacitatea de a desprinde aspectele esențiale, ce se ridică la nivelul normei, fiind neîncetat deschis la nou și deosebit de receptiv la formele și semnificațiile pe care le oferă viața în neîntrerupta sa curgere. Tocmai de aceea, problema moralității artistului constituie, într-un fel sau altul, o temă predilectă de analiză și interes în perioada actuală. Practic, ea se află indisolubil asociată tuturor proceselor care vizează constituirea progresivă a socialismului pe propriile lui baze existențiale și spirituale.

In timpul densificat al istoriei noastre recente se conturează, pentru clarificarea raporturilor intime ale celor două planuri - universul moral și orizontul estetic, tot mai numeroase perspective, unele strict teoretice, altele cu o finalitate practică de necontestat. Dacă teoretic, după cum s-a observat, sînt dezbătute și reactivate anumite idei din axiologia interbelică, din punct de vedere strict i-

---

67. Augustin Buzura, Bloc notes, Ed.Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p.228-229.

deologic au importanţă acum disocierile tot mai nuanţate care se fac între instanţa politicului şi cea filosofică, morală sau estetică. Pătrunde deja, atît la nivelul teoretizărilor cît şi al conştiinţei creatorilor - şi acest ultim aspect a luat-o deseori înainte începînd cu deceniul şase, astfel că, unele creaţii literare şi artistice, cele ce au rămas, sînt superioare dezvoltărilor înregistrate de teoria filosofică, de estetica generală sau de ramură, de critica literară şi de artă - ideea finei, discretei şi complicatei dialectici dintre viaţa reală şi realitatea artistică, dintre moralitatea vieţii sociale şi individuale şi moralitatea comprimată în operă şi exprimată de operă prin intermediul talentului creatorilor. Indiferent de vechimea sau noutatea aspectelor abordate, reanalizarea lor capătă substanţă şi profunzime, depăşindu-se stadiul clişeelor abstracte, al aprecierilor rigide, dogmatizate. Insemnul emblematic sub care se desfăşoară dezbaterile este cel al artei şi al vieţii, dar şi al artei ca viaţă; al artei care dă sentimentul autenticităţii vieţii.

Conştiinţa acutei schimbări de sens istoric se datorează noilor condiţii de existenţă ale societăţii socialiste care reprezintă un alt fundament pentru dezvoltarea şi desăvîrşirea vieţii morale, şi un alt temei pentru procesul de modelare, prin artă şi celelalte forme estetice, a realităţii însăşi. In contextul acestor transformări, al perspectivei deschisă de materialismul dialectic şi istoric, se pune tot mai explicit, cu argumente clar formulate, problema noii calităţi a etosului şi a omului nou, a originalităţii manifestării lor în ansamblul determinărilor sociale şi naţionale din ţara noastră.

Intrutotul reală şi pe deplin realizabilă, răscolitoarea prefacere ce se impunea a fi înfăptuită şi pe plan spiritual a găsit o largă audienţă, acaparînd practic întregul interes al slujitorilor artei. Sfera acestei preocupări se întinde, de la evidenţierea stărilor existente în viaţa social-politică - care au produs de-a lungul timpurilor, alienare, pierdere de sine, vidare de sens, imoralitate şi amoralitate - pînă la prospectarea căilor ce pot asigura făurirea nou-

lui profil moral-spiritual spre care năzuiește poporul român. O atare privire prospectivă urmărește, atît închegarea unei viziuni complete a ceea ce este și poate deveni omul, cît și consolidarea universului real în care adevărul vieții fuzionează cu adevărul artei. Altfel spus, este repusă mereu în discuție necesara solidaritate dintre existență și conștiință, dintre realitate și gîndire, dintre artă și viață, dintre adevărul moral și cel artistic. Cupola sub care sînt cuprinse aceste "conjuncții" - reductibile uneori la împlinirea dezideratului "esteticii ca etică a viitorului" - este vastă și diversă, antrenînd toți factorii care, într-o unitate dinamică, acționează pentru a satisface nevoia dramatică a omului de sens, de certitudine, de viață liberă, demnă. Dobîndirea lor cerea însă vestejirea cu fermitate a atitudinilor extremiste, fie în sensul exagerării aspectelor festiviste, "pozitive" ale vieții, fie în direcția negativismului total, pledîndu-se pentru cunoașterea profundă a realității, pentru practicarea unui realism autentic înțeles ca fuziune deplină a accepției estetic-stilistice și a celei teoretico-ideologice în creația literară și de artă. Cu acest prilej s-a reliefat importanța principială a relației dintre adevăr și artă; adevărul artistic fiind apreciat ca reflectare și pătrundere în intimitatea proceselor lumii exterioare și interioare, ca atașament profund la ceea ce se degajă ca valoare perenă, redare veridică a realității, la recunoașterea omului în concretitudinea ființării sale sensibile. De altfel, diada artă-morală revine aproape fără excepție, ca reflex al unei stringente cerințe practice, în toate considerațiile teoretice asupra creației de valori artistice.

Așezate sub semnul spiritului revoluționar și al etosului nostru popular, aceste considerații, extrase din substanța producțiilor literar-artistice, au un pronunțat caracter moral, concordant cu natura actului politic pe care-l ilustrează, conferind oamenilor solidaritatea interioară necesară și demnitatea verticalității definitiv cucerite.

Paralel se produce o impresionantă creștere a cotei de esteticitate pe întinderea întregului domeniu de manifestări umane, de la frumusețea individuală a omului pînă la frumusețea vieții sociale în ansamblul său.

Investitura critică, diversificîndu-și metodologiile în marginile unui cîmp ideologic comun, își amplifică și adîncește analizele, odată cu maturizarea acumulărilor artistice, cu diversificarea stilistică a creațiilor, cu înmulțirea formelor, formulelor, a genurilor literare și artistice. Fie că se pleacă de la o cercetare particulară, preeminent sociologică, psihologică, istorică, semantică etc., sau de la una totalizatoare, filosofică, finalitatea spre care se tinde este aceea a realizării deplinei concordanțe între ceea ce <u>este</u> opera în toate determinațiile sale și ceea ce se spune <u>despre</u> operă în judecarea critică, impunîndu-se tot mai pregnant opinia existenței "criticii adevărate" alături de aceea a "operei adevărate". Cerințele esteticii și criticii tradiționale, clasice fuzionează - spre folosul artei - cu cîștigurile cercetărilor moderne, cu noua viziune despre om și destinul său în lumea contemporană.

Desigur, aria problematică a corelațiilor dintre etos și artă, dintre moralitatea socială și moralitatea artei și a creatorului este cu mult mai complexă decît am reușit să reținem în această sumară privire panoramică. S-ar fi putut, bunăoară, insista mai detaliat asupra sincroniilor dintre progresul moral și cel artistic (eventual lărgit paragraful 2 al capitolului), asupra conținutului moral diferențiat al diverselor arte, ramuri și genuri literar-artistice sau chiar al operelor individuale, ca și asupra tipologiilor de transmitere, în forme expresive directe sau mediate, a implicațiilor morale, asupra consonanțelor complicate și, uneori, contorsionate, dintre viața artiștilor și creația lor, sau asupra responsabilității specifice a actului de angajare etică și estetică, asupra misiunii și destinului creatorului ca artist și cetățean. Totodată însă, un merit de înalt patriotism și aleasă probitate profesională îl constituie faptul că oamenii noștri de

cultură - scriitori, critici literari și de artă, esteticieni și filosofi ai culturii - diferiți prin formație și preocupări, s-au angajat deliberat și constant în <u>același</u> proces de forare analitică și cuprindere sintetică a raporturilor <u>artei</u> cu <u>morala</u>, evidențiind numeroasele punți de legătură și acorduri, explicite sau tacite, dintre ele. Biruința strădaniei lor îndelungate recompune, în toată măreția sa, chipul de astăzi al omului și societății noastre, pe temeiul fusionărilor consubstanțiale dintre circuitele existențiale și cele spirituale ale universului socialist, simultaneitatea edificării frumuseții lumii și a moralității ei. Căci, în fapt, dimensiunile artei, începînd să devină sincrone cu dimensiunile vieții, timbru și substanța ei poartă adînc impregnate trăsăturile și caracteristicile omului de azi, iar mesajul ei este mesajul unei societăți dinamice, plină de optimism și umanitate, ale cărei comandamente morale sînt închinate înălțării și desăvîrșirii omului.

IV. ESTETIC SI ARTISTIC IN DIADA RELIGIE-MIT

1. Estetic și artistic

In examinarea relației dintre estetic și artistic s-au constituit, se pare, în decursul istoriei cugetării teoretico-estetice moderne (deci, după cristalizarea conceptului general de artă și a noțiunii de estetic, cu semnificațiile cu care circulă acești doi termeni în limbajul cotidian) două orientări principale, dar distincte deși nu s-au manifestat în stare absolut pură. O primă orientare optează pentru ideea că aria esteticului și cea a artisticului sînt interferente. Intr-o astfel de optică, opera de artă ar include și o seamă de elemente extraestetice, care ființează ca atare în cuprinsul operei. Este vorba, de pildă, de informația strict "documentară" despre care vorbește Victor Ernest Mașek[1] (cum este informația istorică dintr-un roman care se inspiră din realitatea unei epoci trecute) sau de prezența în poezie a celorlalte funcții ale limbajului - în afară de funcția poetică (=estetică, în terminologia adoptată de U.Eco), din binecunoscuta schemă elaborată de R.Jakobson[2] cea de a doua orientare plasează, explicit sau implicit, pentru teza că esteticul are o sferă mai largă decît artisticul și îl include pe acesta, ca formă specializată a sa, arta fiind o manifestare a umanului (atitudine, act, reacție subiectivă etc.) cu finalitate estetică expresă.

---

1. Mașek, Victor Ernest, Mărturia artei, Editura Academiei R.S.R., București, 1972.

2. Jakobson, Roman, Lingvistică și poetică, în vol.colectiv "Probleme de stilistică", Editura științifică, București, 1964.

Diferențele dintre cele două accepțiuni date termenilor menționați nu sînt doar o chestiune de semantică, adoptarea uneia sau alteia dintre poziții repercutîndu-se în soluțiile date unor probleme cardinale ale teoriei estetice (ca esența specifică a artei, originea ei istorică, conexiunile artei cu celelalte forme ale culturii spirituale ș.a.). Iată de ce opțiunea subsemnatului pentru cea de a doua orientare se cere, deci, explicată și argumentată.

A accepta teza existenței ca atare în artă a unor constituenți nespecifici, înseamnă a accepta că opera artistică rezultă (sau poate rezulta) din alăturarea unor elemente, factori etc. eterogeni, care - ce-i drept - intră în relații reciproce, dar nu se contopesc într-un tot unitar, "organic", ci își păstrează fiecare identitatea și funcționalitatea proprie. Or, impresia de totalitate indivizibilă, de unitate desăvîrșită este primordială și covîrșitoare în cazul unei receptări adecvate a unei capodopere, ea fiind punctul de plecare și momentul de încununare ale contemplării estetice. Intre aceste două "limite", procesul receptării estetice se constituie ca o succesiune de decupaje ale textului, de felurite asocieri generatoare de indicații la distanță, de mereu noi și alte grupări și regrupări ale semnelor în supersemne, într-o perpetuă oscilație a percepției prin care este pusă în valoare "ilimitarea simbolică" a artei. Toate aceste caracteristici ale contemplării estetice nu pot fi puse doar pe seama adoptării deliberate, de către receptor, a unei anumite atitudini perceptive, indiferent de particularitățile constitutive ale formei expresive (textul artistic, în accepțiunea semiotică a sintagmei). In situații speciale - dacă, de pildă, contemplatorul nu are pregătirea estetică necesară (în sensul că nivelul gustului său estetic nu se ridică la înălțimea operei) sau dacă acesta (contemplatorul) este un profesionist (artist sau critic), interesat de tehnicile constructive pe care le "trădează" opera (căci, cum arată Tudor Vianu, adevăratul receptor al artei este dilectantul avizat) - în astfel de situații receptarea se poate fixa pe un anume palier semantic, pe un anume aspect particular, componentă

constitutivă etc. sau poate neglija întregul, în favoarea unei analize separate a părților. Dar, astfel de receptări ale creațiilor de frumos, tocmai în virtutea faptului că ele reprezintă o atitudine anestetică, nu infirmă, ci confirmă teza că în opera artistică autentică totalitatea organică și desăvîrșita unitate sînt primordiale. Dacă informația "documentară" ar sălășlui distinct și autonom în capodoperă, această informație ar trebui să fie și percepută distinct, separat, ca informație strict gnoseologică, fără implicarea afectivului și axiologicului în reacția subiectivă a receptorului, ceea ce contrazice evidența faptelor. Nu fără tîlc în expresia "impuritatea" artei, lansată de Ion Ianoși, prima vocabulă este pusă între ghilimele; căci arta nu-i amestec (în sens fizic), ci sinteză.

Teza pe care o susțin cu privire la raportul dintre estetic și artistic poate fi argumentată pornind și de la analiza modelului jakobsonian al funcțiilor limbajului la care m-am referit mai înainte. După cum se știe, Jakobson stabilește existența a șase funcții ale limbajului, fiecare grefată pe un element constitutiv al procesului de comunicare, poziția regentă a uneia sau alteia dintre funcții determinînd tipul de text. Așadar, funcția poetică și poezia nu coincid, prima este prezentă și în texte de altă factură, după cum și în poezie pot fi prezente (și sînt) și alte funcții, prevalentă fiind însă cea poetică. Am analizat și cu alt prilej punctul de vedere al reputatului lingvist[3], menționînd meritul acestuia de a sugera ideea unei diferențe graduale dintre poetic și non-poetic (dar asupra acestei teme o să mai revin) și observînd critic absența funcției apreciative, considerată de Ch.Morris drept esențială în cîmpul esteticului; vreau să reiau aici problema aportului celorlalte funcții la constituirea textului poetic (și, prin extrapolare, a textului artistic în general), precum și să fac cîteva precizări suplimentare.

---

3. Vezi: Radu,Cezar, Receptarea artei și funcția formativ-estetică a limbajului artistic, în vol.col. "Educație și limbaj", Editura didactică și pedagogică, București, 1972.

Considerînd, deci, că prezența în artă a diverselor funcții ale limbajului este demonstrată, întrebarea care se pune este dacă acestea contribuie sau nu la artisticitatea operei de artă? Deși Jakobson nu atacă deschis problema, textul studiului său permite totuși concluzia că el consideră că poeticitatea poeziei rezultă doar din cercetarea textului asupra lui însuși, din autoreflexivitatea textului poetic, deci din funcția poetică a limbajului. Eroarea unei atari concepții poate fi pusă clar în lumină cel puțin în cazul funcției referențiale și în cel al funcției metalingvistice.

Trec peste teza caracterului non-referențial al artei (și, implicit, peste contestarea - de către U.Eco, de pildă - a ideii de referențialitate, în general); socot că trebuie depășită și perspectiva fregeiană, potrivit căreia referentul este obiectul fizic (existent oarecum în sine, ca atare, în stricta sa imanență). Ader mai curînd la opiniile potrivit cărora acesta (referentul) poate fi și un obiect util, de tipul Moș Crăciun, Ileana Cosînzeana, Făt-Frumos ș.a., deci un desemnat cu o existență - reală sau plăsmuită - exterioară și anterioară producerii textului. In acest sens, personajele, faptele și locurile înfățișate într-un roman învederează prezența funcției referențiale a limbajului, chiar dacă sînt imaginare (și cu atît mai mult dacă acestea au sau au avut o existență reală). Dar, în ultimă instanță, deosebirea dintre cele două categorii de personaje (restrîng sfera discuției pentru a înlesni argumentarea) nici nu-i atît de importantă. Dacă în constituirea referentului (imaginar) al numelui Toma Alimoș, esențiale sînt trăsăturile (și faptele) pe care ni le imaginăm în legătură cu acest erou legendar, nu-i mai puțin adevărat că și în cazul referentului numelui Ștefan cel Mare nu-i vorba pur și simplu de persoana care a existat cîndva, ca individ real, cu ansamblul însușirilor sale concrete, ci de personalitatea ale cărei atribute și acțiuni i-au conferit locul de cinste pe care îl ocupă în istoria națională, atribute și acțiuni pe care noi le "realizăm" (= reprezentăm, apreciem) mai adecvat decît contemporanii ilustrului voevod. Nu numai oamenii, dar și

locurile, evenimentele, obiectele (cel mai adesea nu obiectele individuale, ci clasele de obiecte) se încarcă în decursul timpului cu conotații, astfel încît simpla lor adunare în luminișul conștiinței (de pildă, doar numindule) poate genera - în funcție de zestrea de tîlcuri din care se constituie aura lor de conotații, odată cu imaginea respectivă - și o reacție afectiv-apreciativă, o emoție de tip estetic. Teza "corelativului-obiectiv" a lui T.S.Eliot, se unește cu concepția lukàcs-iană asupra rolului evocativului în constituirea esteticului și, împreună, ne explică semantica poetică a codrului și a lui fosie-verde. Indicînd drept animal poetic broasca țestoasă, Călinescu nesocotește "istoria obiectului" (de fapt istoria raporturilor omului cu obiectul), deducînd dogmatic statutul estetic al respectivei specii dintr-un principiu: "orice confuzie de regnuri e poetică"[4].

In ceea ce privește funcția metalingvistică (= prezența codului în cod), Roman Jakobson o situează la antipodul celei poetice, idee la care am aderat în studiul menționat mai înainte, dar pe care am regîndit-o critic ulterior. Nu mai aduc aici în discuție argumentele invocate în Lingvistică și poetică (mai cu seamă pentru că aceste argumente sînt strîns legate de specificul poeziei, iar aici interesează arta în general), ci trec direct la problema propriu-zisă.

Prezența estetic fertilă a funcției metalingvistice într-un text artistic este o problemă de dozaj. In imensa majoritate a cazului, textele conțin elemente care orientează decodajul, în special atunci și acolo unde există riscul unor decalaje aberante. Un exces în această direcție ar putea suprima "consumul de libertate" în decodaj, fără de care nu există contemplare estetică. Dar, pe de altă parte, opera de artă se autopropune ca atare destinatarului, iar această "declarație de identitate" se realizează tocmai prin elemente ce țin de funcția metalingvistică a unor elemente ce fac parte integrante din complexul de elemente perceptive care o alcătuiesc ca formă semnificantă. Scolul

---

4. Călinescu, George, Principii de estetică, Editura pentru literatură, București, 1968, p.116.

statuii nu-i un simplu suport, iar rama picturii nu slujește doar la protejarea marginilor, ci fac parte din operă, din sursele expresivității acesteia, din ceea ce Nicolai Hartmann numește "stratul din față" (dacă soclul sau rama nu ar avea nici un rol estetic, autorii respectivi nu ar manifesta nici un interes față de ele; or, să ne amintim că pentru soclul statuii lui Petru I sculptorul a obținut să fie adusă în mod special o stîncă anume). Si mai evident este probată teza pe care o susțin de formulele ritualice din basmele populare. Enunțul stereotip de început: "Era pe cînd puricele se potcovea cu 99 de ocale de fier și sărea pînă în slava cerului", ca și cele din final: "Si-am fost și eu la nuntă și am cărat apă cu ciurul. Si-am încălecat pe-o șea / Si v-am spus povestea așa" sînt ambele destinate să-i atragă ascultătorului atenția că-i vorba de un basm, nu de relatarea unor fapte pretins reale, că deci povestitorul nu trebuie acuzat de minciună. In plus, formula de început, prin însăși caracterul ei ritualic, precum și prin redundanța ei manifestă, facilitează desprinderea ascultătorului din contingența existenței sale obișnuite ("suprimarea temporară a relațiilor cotidiene", după expresia lui Lukàcs), deci plonjarea acestuia în universul fictional al basmului (același efect îl are și bătaia gongului înainte de începerea unui spectacol de teatru). Si dacă avem în vedere că opera, ca univers de semnificații, este doar o virtualitate, care se actualizează în și prin receptare, precum și că valoarea estetică ființează ca valoare estetică numai dacă subiectul receptor o înscrie în această serie de valori / cum observă Tudor Vianu), rezultă clar rolul estetic activ al unor atari elemente de cod care aparțin "convenției de recunoaștere" a operei de artă (dar, după cum am arătat, ele nu înlesnesc <u>doar</u> recunoașterea formei concret-sensibile respective, ca operă artistică).

In perspectiva celor arătate pînă acum consider legitimă ideea de <u>funcție poetică</u> doar cînd este vorba de limbaj în general, căci în cuprinsul poeziei toate funcțiile (prezente) ale limbajului devin "poetice". Din același motiv mi se pare nejustificat să se vorbească

despre o funcţie estetică a artei, separat de celelalte proprietăţi funcţionale ale creaţiei artistice. Despre o astfel de funcţie, cu o existenţă şi o acţiune (rol) distincte, se poate vorbi (cum se şi face) în cazul peisajelor naturale, al obiectelor de interes utilitar produse de om, al variatelor atitudini umane sau - cum am spus - cu referire la limbaj în general; căci, în aceste domenii, diferitele însuşiri funcţionale (de la cea practic-utilitară sau cea gnoseologică, pînă la cea simbolică sau cea magică) nu intră integral în constituirea valorii estetice. Gradul de dificultate pe care îl întîmpinăm în eventuala încercare de a delimita funcţia estetică de alte proprietăţi funcţionale dă măsura aparenţei şi integrării unui produs al acţiunii umane la şi în sfera artisticului. Cu riscul de a fi acuzat că nesocotesc principiul baconian prohibitiv al "idolilor teatrului", aduc în sprijinul tezei afirmate la începutul paragrafului un argument care poate fi socotit "de autoritate". Astfel, mi se pare foarte elocvent faptul că în studiul lui J.Makarovský, intitulat "Locul funcţiei estetice printre celelalte funcţii"[5], primele pagini - pînă ce autorul scrie: "Să trecem acum la chestiunea funcţiei estetice în afara artei" (p.98) - sînt cele mai puţin consistente. De altfel, gînditorul cehoslovac nici nu pomeneşte, cînd se referă la artă, de "celelalte funcţii" (aşa cum procedează cînd examinează domeniul extraartistic), studiul debutînd cu următoarea declaraţie: "Problema locului funcţiei estetice printre celelalte funcţii, a situaţiei ei în structura funcţiilor, reprezintă de fapt problema esteticului în afara artei".

x

x x

Acceptarea tezei - pe care m-am străduit să o demonstrez în paginile anterioare - că în opera de artă nu există componente, trăsă-

---

5. Mukarovský, Jan, Studii de estetică, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p.94-115.

turi, determinații etc. care să se situeze (sau, în nici un caz, să se situeze integral) în afara artisticității respectivei creații, acceptarea acestei teze, zic, are implicații și consecințe importante asupra înțelegerii esenței și statutului specific al artei în raport cu alte tipuri de manifestări ale omului asupra relațiilor ei cu alte forme ale culturii spirituale. Aceste implicații și consecințe pot fi sesizate dacă avem în vedere dificultățile pe care le-am întîmpinat și le întîmpinăm tentativele de definire a termenului de artă.

Noțiunea de artă, în accepțiunea curentă pe care o dăm astăzi acestei vocabule, s-a cristalizat istoricește destul de tîrziu. Epoca lui Platon nu dispune de un cuvînt echivalent termenului actual, deși ideea de artă începea să prindă contur. In Evul Mediu și chiar în Renaștere unele arte (pictura și sculptura, de pildă) erau asimilate meseriilor înrudite, iar îndeletnicirea de artist era considerată o profesie, nu împlinirea unei vocații.

Se părea că prin experiența practic-artistică și prin unele dezvoltări teoretice din secolul trecut, se ajunsese la o circumscriere relativ certă a ariei artisticului care cuprindea marile ramuri ale creației de frumos: literatura, teatrul, muzica, artele plastice (pictura, sculptura), arhitectura și dansul coregrafic (cărora li se va alătura, în veacul nostru, cinematograful). Secolul XX marchează însă o puternică reaccentuare a labilității granițelor artei. O dovedesc, de pildă, controversele în legătură cu statutul estetic al formelor expresive produse de computere sau numeroasele experiențe artistice insolubile, cum sînt așa-numitele ready-made (arta obiectelor gata-făcute) sau action-painting (pictura-acțiune).

Incertitudinilor din planul semnificației extensionale a termenului artă, li se adaugă cele din planul semnificației intensionale[6]. Astfel, numeroasele mișcări artistice novatoare din secolul nostru -

6. Intrucît cuvîntul artă desemnează, în accepțiunea lui imediată, ansamblul operelor artistice (deci o mulțime mai mare decît 1), el intră în categoria termenilor generali de care vorbesc logicienii.

de la dadaism, suprematism, suprarealism, pînă la cele menționate anterior - au repus în discuție trăsături considerate, prin tradiție, drept definitorii pentru artă: universalitatea și cosmicitatea operei, internaționalitatea și aspirația spre perenitate în creația artistică etc.

Se poate afirma, ca o primă concluzie că nu există criterii absolut pertinente care să permită delimitarea netă a artei de esteticul extra-artistic; conceptul de artă este un concept deschis.

Cele arătate nu constituie doar o aventură a cuvîntului "artă" (sau a conceptului pe care acesta îl exprimă); ele dau seamă de însușiri esențiale ale ansamblului de manifestări, acte, procese, produse ale activității umane, reacții subiective emoționale etc. pe care le vizează acest cuvînt.

Este vorba mai întîi de faptul că arta (la fel ca și frumosul și esteticul în general) nu ființează ca obiect în sine, ci este obiect pentru subiect. Georg Lukàcs observa cu justețe că dacă afirmația "nu există obiect fără subiect" este idealistă, eronată, în perspectivă ontologică și gnoseologică generală, ea devine "fundamentală în estetică", deoarece "dacă facem abstracție de subiectul estetic, plăsmuirea încetează de a mai exista ca atare; un bloc de piatră, o bucată de piatră, o bucată de pînză, un obiect ca oricare altul"[7]. Prin urmare, recunoașterea socială a operelor de artă drept opere de artă înseamnă nu numai certificarea unui statut integral preexistent, ci și un aport la instituirea acestuia.

Semantica acestor termeni se caracterizează prin prezența a două dimensiuni: semnificația extensională, adică totalitatea entităților (prezente, trecute și viitoare, reale și virtuale) care alcătuiesc mulțimea și semnificația intensională, adică ansamblul trăsăturilor comune și pertinente în virtutea cărora respectivele entități constituie o clasă distinctă de obiecte (vezi în acest sens, CARNAP,Rudolf, Semnificație și necesitate, Ed.Dacia, Cluj, 1972, cap.I, "Metoda extensiunii și intensiunii", precum și QUINE,Willard van Orman, Două dogme ale empirismului, în vol.colectiv "Epistemologie - orientări contemporane", Ed.politică, București, 1974).

7. Lukàcs,Georg, Estetica, vol.I, Ed.Meridiane, București, 1974, p.553.

O altă particularitate a artei rezidă în faptul că deosebirea dintre artistic şi extraartistic este graduală. Ca şi, de pildă, evoluţia de la un anotimp la altul, şi trecerea de la anestetic la estetic - iar apoi la forma expresă de manifestare a acestuia, artisticul - se face treptat, fiind cu neăutinţă - aşa cum s-a mai arătat - să se stabilească o linie precisă de demarcare; de unde şi statutul incert (artă sau simplu meşteşug?) al unor îndeletnicIri şi al produselor respective (tapiserie, orfervrărie, poterie ş.a.).

Teza caracterului obiectiv-subiectiv şi cea a gradualităţii artisticului se corelează şi se suprapun parţial cu ideea - la care m-am referit - a artei, afirmată, cum spuneam, de Ion Ianoşi în mişcarea de idei din ţara noastră[8].

Arta poate fi considerată drept "impură" (ca, de altfel, şi frumosul sau esteticul în general), în două sensuri: Pe de o parte, în sensul că arta şi frumosul în general rezultă din combinarea, osmoza şi "distilarea" unor "substanţe" eterogene. De aici frecventa lor caracterizare prin asocierea unor termeni antinomici arta şi/sau frumosul fiind concepute ca rezultînd din contopirea ideii cu sensibilul (Hegel), ca aparţinînd "lumii psiho-fizice" (M.Dragomirescu), ca sinteză a abstractului şi concretului, a generalului şi individualului, ca fiind, concomitent, reflectare a realităţii şi construcţie de co-realitate, inspiraţie şi meşteşug etc. Pe de altă parte, "impuritatea" artei şi frumosului rezidă şi în imposibilitatea separării totale a esteticului de celelalte valori, fapt subliniat încă de la începuturile cugetării teoretice. După cum se ştie, Platon utilizează conceptul de kalokagathon, prin care se postulează întrepătrunderea frumosului (kalon) cu binele (agathon), iar Horaţiu pleda pentru unirea în poezie a utilului cu plăcutul (utile dulci). De la această poziţie de principiu s-au îndepărtat acei autori care, în decursul vremii, au conceput arta

8. Ianoşi,Ion, "Impuritatea" artei, în vol. "Dialectica şi estetica", Ed.ştiinţifică, Bucureşti, 1971.

ca fiind fundamental altceva decît eticul, gnoseologicul, utilul etc., demers condamnat de la bun început la eşec. Căci, dacă am încerca să delimităm componenta estetică din încărcătura de tîlcuri a unui roman, înlăturînd succesiv toate semnificaţiile sociale, istorice, morale, filosofice, politice, religioase (respectiv ateiste) etc., după încheierea operaţiilor de "epurare" nu ar mai rămîne practic nimic. Născută la focul polemicelor angajate pe tema raportului autonomie-eteronomie, formula "artei pure" ascunde o contradicţie în termeni.

O ultimă însuşire esenţială a artei, pe care o aducem aici în discuţie, constă în faptul că semnificaţiile operelor artistice - semnificaţii labile, evanescente, accentuat conotative - nu pot fi nici integral captate prin contemplare spontană, nici epuizate pe calea analizei logice. Dincolo de ceea ce a fost perceput, pus în evidenţă, va rămîne întotdeauna ceva neexplicitat, nesesizat. In acest sens, dar de fiecare dată cu o nuanţă specifică, se vorbeşte de caracterul "ilimitat simbolic" al operelor de artă (T.Vianu), de ambiguitatea textului estetic (U.Eco), de faptul că semnificaţiile operelor de artă sînt infinite, inepuizabile, nenumărabile, se vorbeşte de caracterul semantic deschis al creaţiilor de frumos.

x

x x

Să revenim la raportul estetic-artistic rezultînd, aşa cum s-a văzut, nu dintr-o insuficienţă a gîndirii teoretico-estetice, ci din însăşi "natura" specifică a creaţiilor de frumos, imposibilitatea definirii - cu maximă rigoare şi absolută exactitate - a conceptului de artă rezidă, în ultimă instanţă, în dificultatea (de fapt imposibilitatea) trasării unui hotar precis care să disocieze nét arta de esteticul în general. Putem considera, fără ezitare, că tocmai la această dificultate se referă W.Tatarkiewicz, cînd afirmă: "putem spune că în definiţia artei genus (specia) nu e cîtuşi de puţin îndoielnic, pe

cîtă vreme e greu de precizat differentia specifica a artei"[9].

Trecerea treptată, graduală, nu exclude însă deosebirile dintre ele. Una dintre acestea a fost semnalată: în cuprinsul artei nu poate fi disociată, identificată, o funcţie estetică distinctă, pe cînd în domeniile extraartistice - da (cel puţin în principiu). Posibilitatea unui atare demers nu decurge din faptul că în aceste esteticul s-ar afla în stare pură (ba, poate, tocmai în legătură cu esteticul din afara artei se poate vorbi cu adevărat, deci fără ghilimele, de "impuritate"); ea decurge din faptul că aici, în aceste domenii, celelalte proprietăţi funcţionale - de pildă, cea gnoseologică - se pot manifesta şi se manifestă şi fără implicaţii şi reverberaţii estetice. Artă este cea care dă seamă de estetic în general, nu invers. Tudor Vianu greşeşte, desigur, limitînd obiectul esteticii doar la frumosul artistic, dar nu e mai puţin adevărat că de două milenii şi jumătate filosofia frumosului îşi "trage seva" într-o măsură covîrşitoare din studiul şi meditaţia asupra artei (nici măcar din spectaculoasa dezvoltare, în secolul nostru, a design-ului, care a fost însoţită de o accentuare continuă a cercetărilor în domeniu, cugetarea teoretico-estetică nu a beneficiat prea mult).

Incercînd a nu scăpa din vedere eventualele deosebiri între estetic şi artistic în raporturile acestora cu magia, mitul şi religia, mărturisesc că ceea ce mă interesează de fapt sînt conexiunile artei cu elementele acestei triade. Un prim şi fertil mod de abordare a problemei poate fi, cred, cel istoric.

2. Sincretism şi diferenţiere: o re-interpretare a mitologicului

Este din ce în ce mai larg acceptată, în mişcarea de idei, tema că arta nu are o origine istorică unică, la baza constituirii şi autonomizării esteticului - şi, în continuare, a artisticului - stînd

9. Tatarkiewicz, Wladyslav, Istoria celor şase noţiuni, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981, p.83.

un întreg evantai de factori. Chiar în legătură cu originea anumitor forme particulare ale creației de frumos, cum este arta figurativă, cercetările întreprinse de unii autori (H.Breuil, de pildă) au pus în evidență pluralitatea premiselor și surselor istorice[10]. A sublinia deci importanța unuia dintre factori, nu înseamnă a contesta aportul altora; examinînd cu precădere derivarea istorică a artei din mimesis-ul magic, G.Lukàcs nu numai că nu contestă, dar chiar implică și avansată și susținută, în cuprinsul gîndirii marxiste, de către Plehanov, cu privire la rolul muncii în apariția artei. Excluzînd din discuție eventualele opinii care decurg dintr-o concepție generală despre lume fundamental eronată, cum sînt concepțiile mistice (dar, mă grăbesc să precizez, nu există o teorie a originii istorice a artei - cu o audiență cît de cît semnificativă în actuala mișcare de idei - care să izvorască dintr-o astfel de viziune filosofică), în rest punctele de vedere exprimate în cuprinsul acestui teoretician tematic au un caracter complementar.

Ceea ce nu înseamnă egalizarea acestora sub aspectul capacității lor explicative, a fertilității lor teoretice, adică - în ultimă instanță a validității lor. Fără a respinge total, de pildă, ideea unui aport al ludicului la procesul istoric de constituire a artei (idee derivînd <u>din</u> sau afirmată expres <u>de</u> contribuțiile lui Schiller, H.Spencer sau K.Gross la analiza și explicarea jocului), această idee ni se pare - și pentru că, așa cum s-a spus, pornește de la identificarea abuzivă a copilăriei individului (de astăzi) cu "copilăria" (istorică) a omenirii, dar și pentru că privilegiază inevitabil gratuitatea actului artistic - ni se pare, zic, o <u>ipoteză slabă</u>. Căci, despre ipoteze este vorba în acest teritoriu tematic în care nu putem supune asertiunile teoreticienilor la proba confruntării cu realitatea. Această situație de fapt explică de ce, în aprecierea validității unei teorii referitoare la originea istorică a artei - ca, de altfel, și în explicarea

---

10. Vezi: Matei,Dumitru, <u>Originile artei</u>, Ed.Meridiane, București, 1981, p.75.

audienţei şi prestigiului de care ea se bucură, pornim inevitabil (şi nu-i o greşeală) de la examinarea coerenţei ei logice, a gradului ei de integrare în viziunea generală despre om şi societate pe care o acceptăm ca adevărată, precum şi - dar nu în ultimul rînd - de la evaluarea aportului ei la cunoaşterea mai aprofundată a esenţei artisticului şi esteticului în general. Obiecţia şi argumentul lui Th.Adorno, care respinge problema originii istorice a artei ca fiind o pseudo-problemă - întrucît esenţa artei nu poate fi dedusă din originea ei - se cuvine a fi cumva, răsturnată şi convertită într-un deziderat şi un criteriu de valoare: ipotezele privind geneza istorică a artei trebuie să aducă un spor de înţelegere a artei şi, deci, trebuie apreciat şi potrivit acestui aport.

In raport cu tema şi ţelurile prezentei lucrări, din precizările preliminare făcute la acest început de capitol pot fi deduse cîteva utile puncte de reper şi de sprijin pentru analiza din paginile următoare şi anume:

a) Dacă atît arta în ansamblul ei, cît şi principalele ei forme particulare, nu au o unică origine istorică, dacă la baza constituirii şi autonomizării artei stau mai multe cauze, destul de eterogene (munca, magia, jocul etc.), iar acţiunea acestora n-a putut fi - în virtutea eficienţei dovedite - paralelă, ci convergentă, eventual chiar conjugată, se poate presupune (într-o primă abordare a problemei) că atunci cînd este vorba de factori înrudiţi - ca mitul, magia şi religia - a-l lua în considerare doar pe unul dintre ei (ca sursă istorică a artei), a-l rupe de ceilalţi doi şi a-l absolutiza, înseamnă a comite o flagrantă eroare, cel puţin în plan metodologic.

b) Ierarhizarea valorică a teoriilor privind procesul de constituire istorică a artei semnificînd, în primul rînd, existenţa unei accentuate inegalităţi a cauzelor acestui proces, este posibilă şi probabilă o ierarhie a constituenţilor triadei la care mă refer mereu în această lucrare, potrivit aportului fiecăruia la procesul menţionat.

c) Acceptînd ideea unei atari ierarhii, prioritatea acordată unuia sau altuia dintre aceşti constituenţi (ca factori de geneză şi autonomizare a artei) nu se poate întemeia doar pe cercetarea "mărturiilor istorice", ci trebuie certificată de posibilitatea integrării acestei opţiuni într-o viziune generală adecvată asupra esenţei artei, precum şi de eficienţa ei (a opţiunii) în adîncirea şi îmbogăţirea respectivei viziuni. Diacronicul trebuie dublat de sincronic; altfel spus, analiza rolului ce revine triadei magie-religie-mit în rîndul surselor istorice ale artei trebuie să se împletească cu cercetarea conexiunilor actuale ale artei cu fiecare dintre constituenţii triadei.

Jalonată de atari deziderate şi condiţionări, analiza poate continua impulsionată de întrebarea: căruia dintre elementele triadei i se poate acorda prioritatea la care se face referire la punctul "c"? In ceea ce mă priveşte, opţiunea mea se îndreaptă fără reticenţe către mit (sau, mai curînd, către mitic). Această opţiune are la bază o atitudine expres polemică faţă de unele puncte de vedere - recunosc: de largă circulaţie şi inhibant de prestigioase - privind esenţa mitologicului, locul mitului în cultura şi în general, în viaţa spirituală a omului.

Am în vedere, mai întîi, acele opinii - foarte frecvent întîlnite în literatura de specialitate, chiar dacă uneori nu sînt explicit afirmate - care situează miticul în sfera fenomenului religios. Potrivit unei atari interpretări, mitul se referă întotdeauna la evenimente esenţiale pentru istoria şi destinul omului, la fapte aparţinînd unui timp anistoric, la regulă timpul primordial, timpul începuturilor, la fapte ale căror autori sînt fiinţe supranaturale. Cunoaşterea mitului - potrivit unei atari concepţii - este, de fapt, o trăire a mitului, în sensul că aceasta îl smulge pe om (pe cel care, avînd o conştiinţă mitico-religioasă, ascultă - deci "trăieşte" - un mit) din timpul profan, cronologic, istoric, proiectîndu-l (cel puţin simbolic) în Marele Timp, precum şi în sensul că prin respectiva "trăire", cel în cauză este pătruns de puterea sacră a evenimentelor evocate. Mircea

Eliade, din ale cărui scrieri au fost preluate toate aceste aserţiuni[11] este fără îndoială cel mai de seamă exponent al acestei direcţii în teoria mitului. Situarea mitului pe terenul religiei se conexează, în cazul particular al autorului citat, cu tendinţa manifestată de acesta - potrivit unei observaţii a lui Constantin Noica - de a considera "că orice realitate profană are în spatele ei o concentrare de sacru", "de a vedea în orice mărunţiş o relevare a sacrului"[12]. Potrivit concepţiei lui M.Eliade, cînd mitologicul îşi pierde nimbul sacralităţii, se degradează, alunecă în derizoriu; în acest sens vorbeşte el despre "supravieţuri şi camuflaje ale miturilor" în lumea contemporană[13].

Cel de al doilea obiect al atitudinii mele polemice, despre care vorbeam mai înainte, îl constituie un evantai larg de opinii, de o mare diversitate - dar avînd, ca să spun aşa, un "strămoş comun": decodajul euhemerist (sec.III î.e.n.) al miturilor antice - opinii pe care le consider nu atît şi nu neapărat eronate, în sensul strict al termenului, cît nişte ipoteze slabe pentru cercetarea şi înţelegerea esenţei miticului. In rîndul unor astfel de perspective, de scăzută fertilitate teoretică, se înscrie concepţia - de mare audienţă în a doua jumătate a veacului trecut - a lui Friedrich Max Müller, concepţie potrivit căreia miturile s-au născut din anumite deficienţe, "maladii", ale limbajului, sinonimie şi omonimie; acestea au generat numeroase confuzii, astfel încît ceea ce a fost un simplu nume (nomen) a putut deveni o divinitate (numen). O ipoteză slabă mi se pare a fi şi teza - pusă în circulaţie spre sfîrşitul secolului trecut (1888) de orientalistul N.Robertson Smith - că mitul nu este altceva decît o explicitare, o interpretare a unui ritual (a cărui semnificaţie iniţială

---

11. Vezi: Eliade,Mircea, Aspecte ale mitului, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p.5, 18-19 ş.a.; Eliade, Mircea, Images et symboles, N.R.F., Editions Gallimard, Paris, 1952, p.73-77.

12. Liiceanu,Gabriel, Jurnalul de la Păltiniş, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1983, p.44.

13. Eliade,Mircea, Aspecte ale mitului, ed.cit., p.152-180.

a căzut în uitare), idee ce va face școală fiind preluată de mai mulți istorici ai culturii, antropologi, orientaliști etc. Tot la ideea unui proces de verbalizare face apel și explicația psihanalitică, potrivit căreia mitul este realizarea pe plan imaginar a unor dorinți refulate, repetarea în fantasmă a unui act real (paricidul primordial). Mai adaog la exemplele menționate, fără însă a considera enumerarea ca fiind încheiată, încă unul doar: considerarea mitului drept o simplă formă particulară de povestire, din tradiția folclorului literal oral (punct de vedere ce poate fi desprins din considerațiile despre mit ale lui Franz Boas, V.Propp, Claude Lévi-Strauss).

Interpretările date esenței și specificului mitului pe care le-am menționat în paragraful anterior, sînt, cum precizam și la început, accentuat diferite. Elementul lor comun, datorită căruia, de altfel, ele sînt niște ipoteze slabe într-o înțelegere adecvată a miticului, rezidă în faptul că indiferent de răspunsul pe care-l dau la întrebarea "ce este mitul?", aceste perspective nu facilitează punerea cu claritate în evidență a locului real pe care îl ocupă mitul în cultura spirituală obnubilînd faptul că mitul este o dimensiune fundamentală, perenă și inalienabilă a umanului. Căci, chiar pentru concepția psihanalitică în această chestiune - care se apropie cel mai mult de un stare deziderat - mitul este, în ultimă analiză, o formă de defulare, posibil de înlocuit (cel puțin în parte) de alte forme ale aceluiaș proces, ca visul și arta.

In sfîrșit, o <u>a treia poziție</u> în analiza și interpretarea mitului, de care țin să mă despart explicit și polemic, rezidă în convingerea - exprimată la noi de Lucian Blaga într-un capitol din <u>Trilogia culturii</u> consacrat acestei teme[14] - că orice lărgire a conceptului dincolo de sfera "revelării misticului" înseamnă o nepermisă degradare

---

14. Blaga, Lucian, <u>Trilogia culturii</u>, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p.290-308. Toate opiniile lui Blaga despre mit invocate în acest paragraf, se găsesc în paginile indicate mai sus.

a ideii de mit. Poetul-filosof îl face vinovat pe Nietzsche (care socotea și ideea de "atom", cea de "substanță", cea de "cauză" drept mituri) de "această degradare și banalizare masivă a termenului", de diluarea cuvîntului în cauză "pînă la nonsemnificație", de faptul că "ne găsim astăzi în situația nenorocită că nu mai știm ce nu este mit". Pentru "reabilitarea" conceptului, Blaga operează delimitări restrictive. Mai întîi, declară că "toate miturile vor să fie într-un anume fel revelări ale misterului", procedînd astfel la o primă și drastică curățire a terenului. După această operație, autorul constată existența, în teritoriul astfel restrîns și asanat, a două feluri de mituri: cele semnificative și cele trans-semnificative, primele revelînd semnificații care pot avea un echivalent logic, celelalte revelînd ceva fără un astfel de echivalent. Pentru Blaga doar miturile trans-semnificative sînt adevărate mituri (deci a doua restrîngere a sferei conceptului); plăsmuiri directe ale noos-ului abisal inconștient, aceste mituri conțin un "miez de taină", iar orice încercare de a-l dezvălui distruge mitul, îl transformă în alegorie.

Concepția despre mit a lui Lucian Blaga se apropie mult de cea a lui Mircea Eliade. Deosebirile sînt de accent, dar sînt demne de luat în considerare. Istoricul religiilor "apasă" pe sacralitate, credință, trăire, în timp ce filosoful-poet - pe funcția gnoseologică specifică și pe rolul specific al miturilor în primele cristalizări ale matricii stilistice a unui popor. Ambele concepții sînt declarat orientate spre trecut, cea blagiană fiind însă și mai improprie decît cealaltă, pentru o eventuală încercare de a descifra dimensiunea mitologic fertilă a spiritualității contemporane.

x

x x

Contestînd validitatea (sau doar eficiența în cunoaștere) a tezelor și concepțiilor despre mit, la care am făcut referire în paginile anterioare, îmi iau îngăduința să avansez o ipoteză proprie cu

privire la esenţa mitologicului şi la locul acestuia în existenţa umană, în cultura spirituală; o ipoteză care, fireşte, se sprijină pe diverse contribuţii anterioare în domeniu.

Pornesc de la ideea unanim acceptată că o primă şi foarte îndelungată perioadă din existenţa umanităţii s-a caracterizat, între altele, prin sincretism cultural şi axiologic. Multiplicarea, diversificarea şi specializarea tipurilor de activităţi şi de raportări ale omului la realitate (pragmatică, gnoseologică etc.) au dus la depăşirea acestui stadiu de non-diferenţiere, la cristalizarea treptată a principalelor tipuri de valori şi forme ale culturii spirituale. Între sincretismul primar şi specializarea existentă în aceste domenii în timpurile moderne - cînd omul devine conştient de respectiva stare de lucruri şi începe să acţioneze şi mai insistent în scopul adîncirii şi accelerării acestui proces - între aceste două situaţii de fapt au existat desigur etape intermediare. Este legitimă presupunerea, întărită de studiile de antropologie culturală întreprinse în cadrul comunităţilor sociale primitive care încă s-au mai păstrat în anumite regiuni izolate ale globului, că multe dintre valorile şi formele culturii spirituale înrudite, astăzi pregnant distincte şi spiritualizate, au format multă vreme, după depăşirea sincretismului general iniţial, un <u>tot</u> relativ unitar. Un astfel de <u>tot</u> a fost cîndva alcătuit din ceea ce ulterior s-a diferenţiat în <u>mit</u>, <u>magie</u> şi <u>religie</u>.

Despre această etapă - foarte îndelungată, desigur - nu se discută explicit în literatura de specialitate, deşi studiile elaborate de specialişti în istoria culturii, istoria religiilor, antropologie culturală etc. pun în evidenţă larga întrepătrundere a acestor forme de cultură spirituală în cazul comunităţilor sociale primitive menţionate mai înainte. Este, de altfel, dificil să se discute despre acest "tot" în absenţa unui concept (şi - respectiv - termen) care să-l indice, să-l instituie, de fapt, conferindu-i identitate în ansamblul cunoaşterii teoretice. Căci nu-l putem denumi lukács-ian <u>reflectare antropomorfizantă</u> întrucît pe de o parte, nu-i vorba de reflectare, iar pe de

altă parte, întrucît în sfera reflectării antropomorfizante intră în alte forme ale culturii spirituale (şi, în primul rînd, arta). Nici eventuala utilizare, în scopul acestei desemnări - instituiri, a termenului de sacru nu ni s-ar părea oportună, întrucît - ca şi în cazul precedent - nu-i vorba doar de sacralitate (în accepţiunea curentă a vocabulei, deci în sens de prezentă, de manifestare a divinului, inclusiv prin întruchiparea acestuia în obiecte şi simboluri); în plus, cuvîntul sacru este folosit - cu sau fără ghilimele - cu referire la domenii strict "laice" (sînt sacre: mama, drapelul patriei etc.).

Despre existenţa acestui stadiu intermediar în procesul de diversificare a culturii spirituale depune mărturie faptul că nici în prezent magia, religia şi mitul nu s-au separat total. Orice religie implică elemente magice; dovadă: iluzia eficienţei practice a anumitor ritualuri religioase (de pildă, procesiunile prin care se invocă ajutorul divinităţii în curmarea secetei sau a altor calamităţi naturale). Asupra întrepătrunderii între religie şi mit se insistă - cum am mai arătat - prea mult. Nu este mai puţin adevărat că o disociere, ca aceea care o propune un critic al lui Friedrich Max Müller, englezul Andren Lang - care vede în mit o decadenţă de la "raţionalitatea" credinţei religioase în puteri supranaturale, către "iraţionalitatea" animismului - este şi mai inacceptabilă. De fapt, situaţia este oarecum inversă, întrucît religia este o formă de alienare, în sensul evidenţiat de L.Fenerbach, pe cînd mitul - nu. In măsura în care identificăm în cuprinsul mitologicului mecanismele alienării dezvăluite de filosoful german, în aceeaşi măsură putem vorbi de interferenţă, de intruziunea religiosului în mitologic sau de degradarea atitudinii mitice în credinţa religioasă.

Cele trei componente ale triadei la care se face referire în aceste pagini s-au autonomizat pe căi oarecum diferite, în decursul evoluţiei istorice a umanităţii, şi au ajuns ka grade diferite de specialitate. Autonomizarea şi specializarea religiei a avut loc prin axarea crescîndă pe credinţă, proces facilitat şi stimulat instituţiona-

lizarea ceremoniilor de manifestare a credinței, ceremonii care - prin efectul de contaminare și cel de comuniune (care sînt fie manifestări conexe, fie substitute ale comunicării) - actualizează, amplifică și consolidează sentimentul religios. Magia pare a fi, dintre toate componentele triadei, cea mai accentuat specializată. In actul magic, raportarea la transcendent capătă forma unui apel, în scopuri explicit și eminamente practice. Dar adesea cei care solicită sprijinul (iluzoriu) al magiei au convingerea (sau impresia) că ritualul magic are un efect aproape nemijlocit asupra desfășurării realului, așa încît invocarea și implicarea supranaturalului (precum și manifestarea unei respectuoase credințe în forțele supranaturale) devin oarecum subiacente, se obnubilează. In actul magic finalitatea practică subordonează net și tinde să absoarbă celelalte semnificații.

La antipodul acestei tendințe se află polivalența magicului, atestată de polisemia mitului. Mitul este - în virtutea marii sale bogății de dimensiuni, semnificații și finalități - mult mai apropiat, decît magia și religia, de statutul acelui tot din care au derivat și s-au automatizat componentele triadei frecvent invocată în aceste pagini. Iată de ce, pentru a înțelege mitul în prezent (inclusiv miturile prezentului) trebuie să invocăm acea stare de nediferențiere între mit, magie, religie. Larga deschidere a mitului către întregul univers al culturii și al valorilor îi determină pe unii autori să-l caracterizeze procedînd prin numărare de funcții și atribute. C.I.Gulian, de pildă, enumeră: funcția magico-religioasă, cristalizare a normelor etico-juridice, formă a gîndirii (arhaice), formă sau specie a literaturii (primitive)[15]. Se cuvine a observa doar că toate aceste determinații - care, prin ceea ce le este propriu, sînt mai mult sau mai puțin "etromitice" - nu există ca atare în mit, ci "topite" într-o nouă realitate culturală. Mai prudent decît autorul român, Gillo Dorfles consideră doar că "nu e cazul să dorim cu orice chip să separăm net mitul de re-

15. Gulian,C.I., Mit și cultură, Editura politică, București, 1968, p.17.

ligie, mitul de istorie, legenda de invenţia poetică", adăugînd că "e oportun să considerăm mitul ca un fel de mod de existenţă şi de gîndire, capabil să menţină realitatea evenimentelor,... dar transferînd-o pe un alt plan al conştiinţei, care va putea fi pe rînd mistic, alegoric, tantegoric"[16].

Pe scurt, dintre toate tipurile de raportare a omului la lume şi la sine însuşi, care s-au specializat în decursul timpului, atitudinea mitică este - alături de atitudinea estetică, dar mai abitir ca aceasta - cea mai puţin specializată. Căci esenţa mithos-ului sălăşluieşte în atitudinea mitică. Mitul, ca povestire, este doar una dintre căile de exteriorizare a acestei atitudini fundamentale, care se poate "fixa" nu numai pe evenimente şi "stări ale lumii" ca cele narate de miturile cosmologice sau eshatologice, ci şi pe diverşi constituenţi ai realităţii imediate. Citindu-l pe Descartes, potrivit căruia cunoaşterea teoretică rămîne aceeaşi oricare ar fi obiectul ei, Ernst Cassirer observa cu justeţe că valabilitatea acestui principiu poate fi extinsă la mit, artă, limbaj[17]. Vorbind în limbajul semioticii, se poate afirma că mitologicul - inclusiv în obiectivările sale literare - este o problemă de pragmatică, nu una de semantică sau sintactică.

Pluralitatea şi diversitatea punctelor de vedere referitoare, la esenţa mitului trădează o oarecare nesiguranţă. Dar incertitudinile ce pot fi constatate în tentativele de definire a mitologicului sînt simptomatice pentru specificul obiectului definiţiei. Căci, regimul fundamental al mitologicului este starea de relativă incertitudine şi nondeterminare. Atitudinea mitică înseamnă labilizarea graniţelor şi transgresarea opoziţiilor dintre real şi imaginar, practică şi cunoaştere, evocare şi invocare, adevăr şi ficţiune, cunoaştere şi credinţă,

---

16. Dorfles,Gillo, Estetica mitului, Editura Univers, Bucureşti, 1975, p.73.
17. Cassirer,Ernst, Lingnaggio e mito, Alberto Mondadori Editore, Milano, 1968, p.22.

inerentă și transcendentă, cauzal și teleologic, explicativ și normativ etc. (și tocmai în virtutea non-determinării, enumerarea nu poate fi, în principiu, încheiată). Orice manifestare a acestei atitudini va purta, independent de termenul ei de raportare, pecetea non-determinării. Mitizarea - afirmă U.Eco, unul dintre cercetătorii miturilor epocii contemporane (și cum prilejul definiției îl oferă analiza unui mit derizoriu, mitul supermanului, Eco pune termenul de definit între ghilimele) - este "simbolizarea inconștientă, identificarea obiectului cu un ansamblu de finalități, nu întotdeauna raționalizabile, protecția în imagine a tendințelor, aspirațiilor, angoaselor care acționează expres într-un individ, într-o comunitate, într-o întreagă epocă istorică"[18].

In accepțiunea pe care am dat-o termenului, prin succinta caracterizare cuprinsă în cele cîteva rînduri (subliniate) din paragraful anterior, mitologicul constituie o dimensiune fundamentală, definitorie și nesubstituibilă a umanului. La această concluzie ajung - din rațiuni diferite, potrivit concepției proprii despre mit, corelată cu concepția generală despre lume - aproape toți cercetătorii din domeniile istoriei și teoriei mitului. E inutil să mai invoc exemple. Mai semnificativ mi se pare faptul că specialiștii în diverse alte discipline teoretice afirma: "In orice epocă - arată Northrop Frye - există un edificiu de idei, imagini, credințe, postulate, angoase și speranțe, care exprimă viziunea generală asupra situației și soartei omului... Eu numesc acest edificiu, o mitologie"[19]; "miticul este ineliminabil din existența umană". susține Giulio Carlo Argan[2o]; iar biologul francez François Jacob, laureat al premiului Nobel, afirmă parcă și

---

18. Eco,Umberto, Apocalittici e Integrati, Bompiani, Milano, 1964, p.221.

19. Frye,Northrop, La culture face aux media, Maison Mame, 1969 (p.1oo), p.99.

2o. Argan,Giulio Carlo, Căderea și salvarea artei moderne, p.99.

mai răspicat: "Nu se poate trăi fără mituri. Dar nu cu teorii științifice se va re-crea o mitologie"[21].

Precizarea cuprinsă în ultima aserțiune dată mi se pare a fi extrem de importantă. Intr-adevăr, nici un domeniu de activitate omenească nu poate crea o mitologie; poate oferi doar prilejuri și pretexte. Nevoia de mitologie este o constantă a ontologiei umanului (religia - nu) și această nevoie se alimentează din ea însăși. Teza lui Cassirer privind independența atitudinii mitice în raport cu obiectul referinței sale explică, proliferarea mitizărilor în teritorii, ca să spun așa, ne-tradiționale. Explică dar nu justifică; în orice caz nu justifică orice atitudine mitizantă. Faptul că atitudinea mitologică se manifestă și în legătură cu altceva decît marile interogații privind începutul și sfîrșitul lumii nu constituie, prin el însuși - contrar opiniei lui Blaga - degradare a ideii de mit. Dar aceasta nu înseamnă că orice poate deveni mit, fără ca înălțarea și umanizarea omului ca om să nu fie știrbite, stingherite.

3. Conexiuni; punct de reper: arta

In literatura teoretico-estetică referitoare la sursele și procesul genezei istorice a artei sînt frecvent invocate, inclusiv de către autori dintre cei mai prestigioși, elementele triadei religie-magie-mit. Faptul nu a iscat obiecții care să se bucure de o audiență cît de cît comparabilă cu cea a opiniilor în cauză. Or, a considera că arta derivă istoricește, de pildă, din religie sau magie constituie o eroare într-un fel mai mare decît a opta pentru ipoteza ludică. Si iată de ce.

In general, principalele tipuri de activitate umană, de manifestare semnificativă a omului, de raportare a acestuia la real și la sine însuși, au cunoscut în decursul evoluției omenirii un proces

21. Interviu publicat în revista "L'Expres" din 2o-26 nov. 1981.

relativ continuu de automatizare şi specializare. Acest proces - care nu este nici astăzi şi nu va fi niciodată încheiat - este obiectiv-necesar, întrucît concordă cu sensul adînc al devenirii istorice, şi pozitiv, întrucît se însoţeşte cu statornicirea unor criterii de evaluare specifice diverselor forme şi domenii de acţiune umană şi, prin aceasta, stimulează creşterea eficienţei acestei acţiuni. Dar autonomizarea şi specializarea determină şi o anume tendinţă de "închidere". Este una dintre marile lecţii ale biologiei, care ne furnizează mereu noi şi noi dovezi că formele mai complexe ale vieţii - care, totodată, sînt şi relativ mai specializate şi mai autonome în raport cu mediu - se dovedesc a fi şi comparativ mai stabile, deci mai puţin disponibile la înnoiri calitative. Dar este şi una dintre concluziile modernei teorii generale a sistemelor care demonstrează, de pildă, că evoluţia şi optimizarea sistemelor - pe baza mecanismelor de autoreglare şi învăţare - implică, între altele, o creştere a autonomiei respectivelor sisteme, a capacităţii lor de a se menţine ca (acel tip de) sisteme, precum şi o tot mai accentuată specializare funcţională a subsistemelor alcătuitoare (de precizat că disocierea sistem-subsistem este relativă, deci că arta poate fi considerată atît ca sistem, cît şi ca subsistem al sistemului societate).

Toate aceste aserţiuni nu se aplică tale-quale societăţii - şi cu atît mai puţin vieţii spirituale - dar valoarea lor euristică este incontestabilă. In acest sens ele constituie puncte de sprijin împotriva tezei derivării istorice a artei din magie şi/sau religie (mitul, aşa cum s-a văzut şi se va mai vedea, ocupă un loc aparte). Căci, componentele mult invocatei "triade" (pusă între ghilimele, vocabula va desemna în cele ce urmează: magia, religia şi mitul) sînt manifestări specializate şi autonomizate ale omului; mitul, aşa cum s-a mai precizat, este mai puţin specializat şi mai "deschis". A afirma că arta s-a născut istoriceşte din magie sau religie echivalează cu a pretinde că omul "se trage din maimuţă"; că se trage din "maimuţă",

aşa cum o cunoaştem astăzi, nu că a avut acelaşi strămoş cu "neamul" maimuţelor.

Ar trebui deci să ne reîntoarcem la ideea acelui "tot" nediferenţiat la care s-a făcut referire în paginile anterioare, pentru a putea - eventual - să stabilim în ce măsură şi în ce mod "triada" a prezidat geneza artei. Dar pentru prezentul studiu, procesul genezei istorice a artei constituie nu argument, nu obiectul cercetării. Lăsînd deoparte faptul că, în realitate, arta derivă din estetic şi că acesta s-a născut din diverse tipuri eterogene de manifestări, acte şi raporturi ale omului (în treacăt fie spus, Lukàcs tocmai de geneza şi autonomizarea esteticului vorbeşte), să examinăm conexiunile artei cu magia, religia şi - respectiv - mitul, în perspectivă sincronică, mai precis în prezent.

a) Artă şi magie. Specializarea magiei, în decursul evoluţiei istorice a omenirii, s-a făcut - după cum am mai precizat - prin accentuarea progresivă a finalităţii practice a actului magic, pînă la absorbire totală (sau quasi-totală) a celorlalte semnificaţii. Faptul că în prezent majoritatea "magicienilor" se îndeletnicesc cu "prezicerea" viitorului nu infirmă cele spuse. Dorinţa de a cunoaşte anticipat evoluţia realului are ca suport intenţia de a interveni în desfăşurarea evenimentelor şi, eventual, de a le schimba cursul (futurologia e "fiica nelegitimă" a profeţiei).

Că există o contradicţie logică între năzuinţa de a modifica un scenariu şi convingerea că acest scenariu absolut obligatoriu pentru realitate (dacă n-ar fi, n-ar avea rost dorinţa de a-l cunoaşte), aceasta-i altceva. Faptul ţine, într-un fel, de falsa conştiinţă de care dă inevitabil dovadă cel care se adresează magiei, fie pentru a cere "specialistului" să influenţeze desfăşurarea viitoare a evenimentelor, fie pentru a interveni el însuşi "în cunoştinţă de cauză". Nucleul acestei false conştiinţe este iluzia (că un obiect, gest sau cuvînt pot dobîndi atribute "nefireşti" în raport cu însuşirile ce le sînt proprii"; iar această iluzie este legată de aportul supranaturalului. Mo-

dalitățile de "implicare" a forțelor supranaturale - la care m-am referit mai înainte - nu au prea mare însemnătate pentru cele ce interesează aici. Important și neîndoielnic este faptul - pe care nu-i de prisos să-l subliniez din nou - că esența magiei, trăsătura ei dominantă și, într-un fel, definitorie, este finalitatea practică (iluzorie, firește). Or, tocmai această motivație integral pragmatică a apelului la magie învederează că aceasta este fundamental opusă artei, al cărei regim este - o știm cel puțin de la Kant încoace - a-practicitatea.

Pentru a-și argumenta teza privind autonomizarea esteticului din magie, G.Lukàcs reliefează cu insistență caracterul mimetic și funcția evocativă a ritualurilor magice[22]. Numai că tipul de ritual magic pe care îl analizează aparține trecutului foarte îndepărtat; chiar dacă mai poate fi întîlnit și astăzi în comunități umane primitive, este vorba - în raport cu epoca noastră istorică - de o sincronie calendaristică, nu culturală.

b) Artă și religie. Religia nu constituie o premisă sau o sursă a artei, întrucît - în accepțiunea pe care o dăm azi termenului - ea s-a autonomizat istoricește tîrziu, mai tîrziu decît esteticul. Că elemente de natură religioasă au fost prezente în cultura spirituală încă dintr-o etapă timpurie a existenței omului, este perfect adevărat. Numai că aceste elemente erau "topite" în manifestări încă slab diferențiate ale culturii spirituale. Numai printr-o extrapolare dincolo de limitele rigorii necesare putem considera aceste manifestări ca fiind forme ale religiei, încadrîndu-le (sub această etichetă) în ansamblul izvoarelor istorice ale artei.

Încă înainte de autonomizarea și specializarea sa deplină, între religie și artă s-au stabilit și dezvoltat strînse și - aș zice - foarte semnificative conexiuni, este un adevăr de domeniul evidenței

---

22. Vezi: Lukàcs,Georg, Estetica, vol.I, Editura Meridiane, București, 1972, p.392-448.

care poate fi constatat lesne răsfoind orice lucrare ceva mai substanţială de istorie a artei. Dar conexiunile şi, se poate spune, întrepătrunderile dintre artă şi religie au angajat întotdeauna doar "straturi" superficiale ale celor două forme de cultură spirituală, "nucleele" acestora rămînînd permanent într-un raport de ireductibilă opoziţie. Căci, ca viziune despre lume şi om, specificul şi esenţa religiei constă în postularea existenţei unei valori supraordonate omului, în care omul se alienează şi în raport cu care se instrumentalizează, ceea ce contravine flagrant esenţei umaniste a artei prin care omul îşi demonstrează capacitatea de creaţie, vocaţia demiurgică. De altfel, viza religiei este un principiu abstract (divinitatea) în timp ce arta fiinţează în concret, în sensibil; trăirea religioasă este "monodimensională" (credinţă), ceea contravine caracterului "pluri-dimensional" al emoţiei estetice (care este sentiment şi gînd, înţelegere şi valorizare etc.). In sfîrşit, contemplarea unei opere de artă, spiritul său, cum spune N.Hatman, într-o stare de "suspendare" între concret şi abstract, între "concretul" formei expresive şi "abstractul" semnificaţie (sau, cum demonstrează semiotica, percepţia estetică pendulează între planul expresiei şi cel al conţinutului), în timp ce conştiinţa individului religios aflat în faţa unei icoane se "sparge", divizîndu-se în două mişcări divergente: către şi fixîndu-se pe referentul abstract (divinitatea) şi către obiectul-lucru încărcat pînă la saturare (= opacitate, în sens semiotic) de sacralitate. Reacţia individului religios în faţa unei icoane este deci diametral opusă efectului armonizant şi integrator al operei de artă asupra contemplatorului, efect pe care I.A.Richards l-a surprins prin conceptul de synaestesis.

c) Artă şi mit. Despre această relaţie va mai fi vorba în capitolul final al lucrării, în care vor fi abordate miturile specifice epocii contemporane. Ceea ce-mi propun să subliniez în acest paragraf este foarte strînsa apropiere (mergînd pînă la relativa consubstanţialitate) între mit şi artă.

Ceea ce ne determină să plasăm mitul într-un fel de "vecinătate intimă" cu arta este o constatare în încărcătura filosofică, făcută de altfel de specialiştii marxişti în domeniu: mitul nu este o formă de alienare (aceasta-l distanţează de religie).

Foarte importantă, repet, această constatare nu este suficientă pentru a pune în evidenţă foarte strînsa înrudire a mitului cu arta. In sprijinul acestei teze mai aduc două argumente.

In primul rînd, mitul - ca povestire - are o structură eminamente estetică, fiind - în fond - o specie a literaturii (beletristice). Gillo Dorfles[23] subliniază caracterul simbolic şi metaforic al limbajului artistic şi al celui mitic, afirmă că accentuînd elementul constatativ, arta zilelor noastre vine în sprijinul mecanismelor mitului; de asemenea, el analizează mitul ca metaforă (or, se ştie că arta este, prin excelenţă, teritoriul metaforicului), ambiguitatea (estetică) a mitului.

Dar, după cum am mai avut prilejul să afirm, problema centrală nu este mitul (ca text, ci atitudinea mitologică. Mă servesc de o analiză, devenită celebră, a lui Roland Barthes pentru a învedera asemănarea pînă la identitate a lecturii mitologice şi a celei estetice.

Textul (în accepţiunea semiotică) pe care gînditorul francez îl ia ca pretext pentru examinarea lecturii de tip mitologic este o fotografie[24]; căci autorul declară expres că mitul nu se defineşte prin obiectul mesajului său, ci prin maniera în care îl impune; totul poate fi, deci, mit. Este vorba despre o fotografie publicată pe coperta unei reviste de mare tiraj, o fotografie înfăţişînd un tînăr negru, îmbrăcat în uniformă de militar francez, care salută drapelul Franţei. (Căci sîntem încă, în perioada cînd Franţa avea colonii). Esenţial în lectura mitică a acestei fotografii este faptul că atenţia se alunecă pe succe-

---

23. Dorfles,Gillo, op.cit., p.18, 19, 21, 39 şi urm.

24. Vezi, pentru întregul pasaj: Barthes,Roland, Mythologies, Editions du Seuil, Paris, 1957, p.215 şi urm.

sive paliere semantice, fără să se fixeze pe nici unul: a) un tînăr negru, îmbrăcat în uniformă de militar francez, salută drapelul Franței; b) o expresie a recunoștinței tinerilor din colonii față de "misiunea civilizatorie" a Franței în Africa; c) o dovadă a aservirii spirituale a tineretului african, care mai și manifestă recunoștință față de puterea colonialistă asupritoare; apoi iar a), b) etc.

Sîntem, este clar, în fața unui caz de ambiguitate estetică, adică acea ambiguitate care se întemeiază pe imposibilitatea ficării pe un anume cod.

Ca și opera de artă, mitul (într-o lectură specifică) se dovedește a fi semantic inepuizabil.

4. <u>Corelație mit-artă în lumea contemporană</u>

In conștiința culturală a veacului nostru prevalează o atitudine negativă față de mit. Faptul se explică prin multiple cauze, a căror prezentare (succintă) mi se pare utilă.

Fără a urma o ordine de importanță, încep cu o sursă teoretică. Dacă în primele tentative de analiză a miturilor, autorii în cauză - mă gîndesc, de pildă, la Euhemeros din Messina - și-au elaborat punctele de vedere studiind mitologia propriei lor culturi, constituirea teoriei moderne a mitului și gînditorii mitice s-a întemeiat mai ales pe informații privind relații culturale străine Europei ("străine", atît în sens de <u>exterioare</u>, cît și de <u>îndepărtate tipologic</u>). Am în vedere, de pildă, (lăsînd deoparte, ca făcînd parte din gîndirea filosofică tradițională, contribuțiile - mult anterioare - ale lui Schelling și K.O.Müller), lucrările lui F.Max Müller sau F.B.Tylor, din a doua jumătate a secolului trecut, cele ale lui Levy-Bruhl, B.Malinowski ș.a., din primele decenii ale acestui veac. Intr-o epocă dominată de mentalitate eurocentristă, apropierea strînsă - fie și numai prin statistica exemplelor - a ideii de mit, de cea de cultură primitivă, a lăsat urme. A trebuit să treacă o jumătate de veac pentru ca noțiunii peiorative de

"gîndire pre-logică", lansată de Levy-Bruhl, să i se opună cea strict tipologică de <u>gîndire sălbatică</u> (mai concret ar trebui să se spună: <u>iconică</u>), elaborată de Levy Struass. Reacţia comună, la ceea ce propuneau teoreticienii mitului, ar putea fi sintetizată (exagerînd, dar nu prea mult), astfel am văzut deci ce-i mitul; e treaba "lor" (a triburilor care trăiesc în pădurile Amazoanelor sau în zonele de semi-deşert ale Australiei) noi să ne vedem de-ale noastre". Intr-un secol de ascensiune a ştiinţei, accentul pus de unii autori (Mircea Eliade, de pildă) pe ideea de sacrabitate nu era de natură să cultive încrederea în valoarea culturală (în sens larg) a mitului, ba dimpotrivă. Aceeaşi influenţă (negativă, în fond) a avut-o concepţia lui Freud, Juny şi a discipolilor lor, care căutau esenţa mitului în această "ladă a rufelor murdare" a biograqiei şi istoriei (care este inconştientul: individual sau colectiv.

In afară de ceea ce s-a petrecut în mişcarea de idei, din a doua jumătate a secolului trecut şi pînă în zilele noastre, omenirea a trăit cîteva experienţe directe legate de mit, mitizare şi demitizare. A inflorit şi s-a stins una dintre cele mai mari şi mai drept, din planul psihologiei sociale reale, mitologia vestului sălbatic a trecut în lumea ficţiunii literare şi cinematografice: Winetou, John Waine etc.; dar arta nu ne poate face să uităm că foştii pistolari - care se înfometau după reguli precise de duel şi care erau uneori justiţiari - au "gorile"). Si-a mai trăit omenirea experienţa celei mai obiecte şi mai criminale manipulări a mecanismelor mitizării: nazismul. Iar în ultimul sfert de secol, a cunoscut rapida proliferare a miturilor "societăţii de consum", urmate de gustul de muştar amestecat cu cenuşă, al recesiunii.

Există deci, suficiente motive pentru ca partea cea mai lucidă a societăţii să adopte o atitudine critică faţă de diversele măsuri ale lucrării în care trăim. Exemplele sînt la îndemîna oricui atît în artă, cît şi în publicistică, în literatura teoretică etc. Este oportun să precizez că la mulţi autori această incriminare a unor mituri

contemporane traduce, în fond, o critică a sistemului social și a unor regimuri politice din occident. Mă gîndesc la demitizarea figurii dictatorului politic, în literatura latino-americană, dar și la dezvăluirea caracterului burghez al unor mituri, de către R.Barthes (Mythologies) sau U.Eco (Apocalittici e întregrati),(Il costume di casa ș.a.).

Rareori un mit al epocii este privit - așa cum face Roger Caillois în Paris, mit modern[25] - cu un fel de neutralitate binevoitoare. Dominantă este atitudinea radicală, mai ales în oferta cultural-artistică "de larg consum". Eroului mitizat (Sfîntul) îi succede pe micile ecrane mitul anti-eroului (Colombo), tendința de a recupera prin mitizare indivizi condamnați de istorie (Rommel, "vulpea deșertului") se poate inversa în cazul unor eroi de mare puritate și frumusețe morală (Jeanne d'Arc). Identificarea abuzivă - cînd este vorba de realități culturale, de fenomene de psihologie socială și de opțiuni ideologice din epoca noastră - a mitizării cu mistificarea are ca rezultat o egalizare valorică în jos a unor elemente ale existenței, culturii și spiritualității contemporane ce stau, de fapt, în paliere foarte diferite ale piramidei valorilor. Mircea Eliade, plasează, nediferențiat, în categoria miturilor lumii moderne - firește mituri degradate, pseudo-mituri - comics-urile, personajul fantastic. Superman, romanul polițist, obsesia succesului, elitismul (ca apariție mîndria originii latine (la români), mitul rasist al arianismului, idealul comunismului marxist[26]. Obsesia demitizării - care poate fi socotită în lumea occidentală a expresie și, totodată, o sursă a dezabuzării și cinismului (ca atitudine etico-filosofică), își găsește un punct de sprijin în iluzia că orice denunțare a unui mit, este o eliberare de iluzie, o asanare spirituală, un progres în luciditate. Dacă mitul contestației oricum și cu orice preț (care s-a manifestat și și-a dovedit

25. Caillois,Roger, Eseuri, Editura Univers, București, 1975, p.3o-48.

26. Eliade,Mircea, Aspecte ale mitului, ed.cit., p.17o-179.

sterilitatea în 1968) a fost "vindecat" prin mişcarea "noilor" filosofi francezi, e mai periculos leacul decît boala.

Obsesia demitizării a creat ea însăşi un "mit": "mitul" unei societăţi (epoci) care refuză chiar prin cei care o contestau.

Această cerinţă fundamentală şi determinaţie inalienabilă a omului nu are nevoie de artă ca să se manifeste. Nu este mai puţin adevărat că marile mituri s-au cristalizat şi s-au perpetuat în conştiinţa umanităţii graţie întruchipării lor literare. Problema nu se pune în prezent de a "crea" sau de a "desfiinţa" miturile specifice lumii de astăzi. Ele se constituie oricum. Adevărata problemă este arta. Dacă atitudinea mitologică este independent de obiect - în sensul că ea oricum îşi găseşte un obiect pe care să se grefeze - natura "obiectului", locul său în tabla de valori nu-i fără consecinţe pe planul sensului (umanist sau dimpotrivă) pe care-l are un mit. Intr-o lume care s-a complicat atît de mult încît optimizarea societăţii prin mecanismele spontane de autogreglare devin din ce în ce mai problematică, arta - mai mult ca oricare instrument de influenţare a conştiinţelor - poate descuraja mitologizările derizorii şi contribui la intensificarea prezenţei în spiritualitatea vremii a miturilor din spiţa lui Prometeu.

CUPRINS